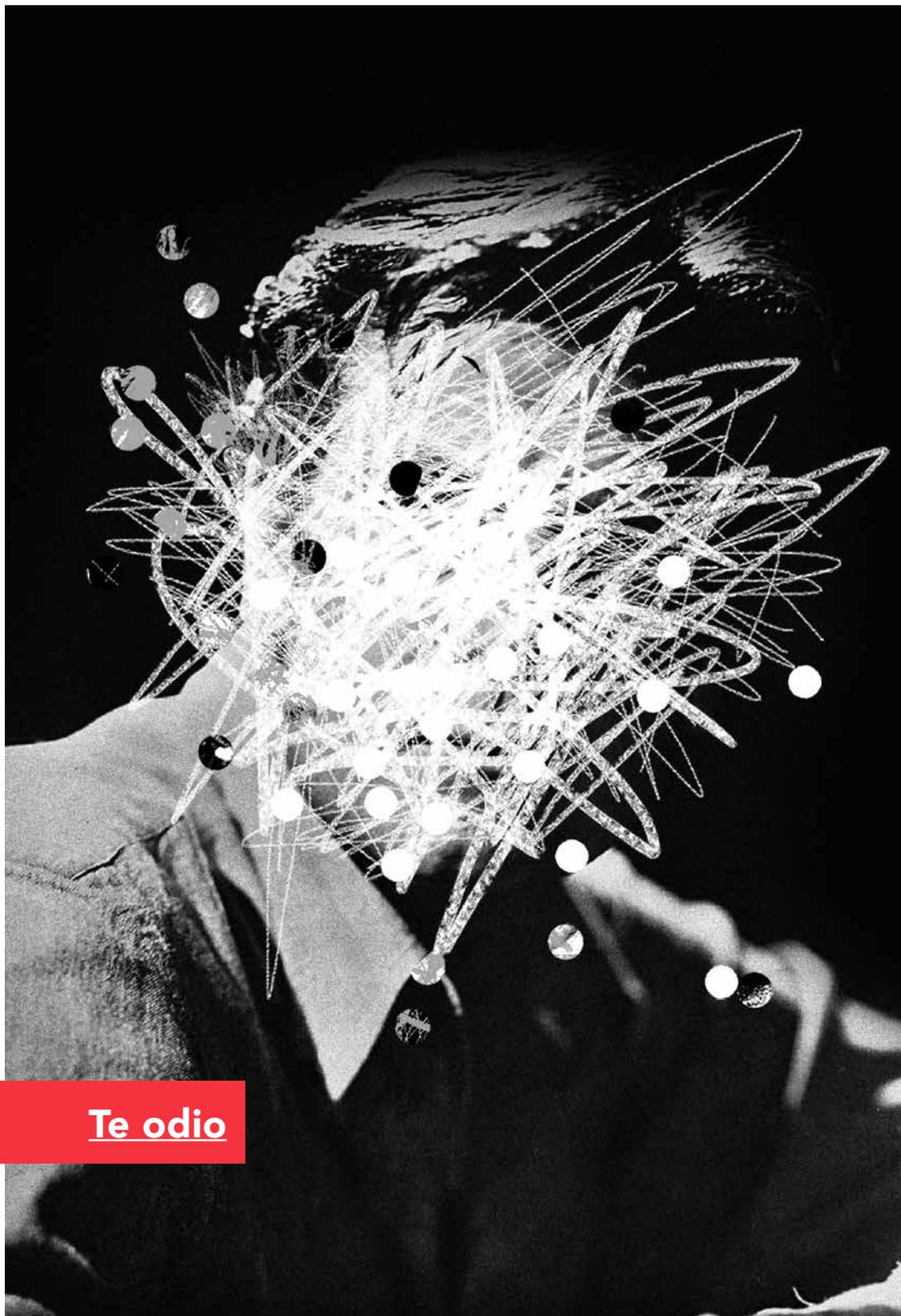

Dossier 44



Te odio

Dossier 44

Editorial	3
Carlos Droguett: Todo esto ha pasado y volverá a pasar <i>Álvaro Bisama</i>	5
Dossier: Te odio	
Enterrar al enemigo <i>Carolina Sanín</i>	21
Locuras <i>Cynthia Rimsky</i>	25
Ponwi kayñe: el enemigo interno <i>Danay Mariman</i>	29
El odio a la técnica <i>Julieta Marchant</i>	34
Ínsulas extrañas <i>Marcela Labraña</i>	37
La guerra puertas adentro <i>Marcela Aguilar</i>	41
Hay una línea delgada entre el odio y el odio <i>David Ponce</i>	44
Divagaciones sobre el enemigo <i>Juan Ignacio Piña</i>	48
Cuatro columnas <i>Karen Glavic, Ximena Jara, Raimundo Frei Toledo y Ricardo Martínez</i>	52
Daniel Alarcón: La radio es una extensión de mi literatura <i>Alejandra Costamagna</i>	57
Carta de Brasil: Desde la ventana <i>Rodrigo Millán</i>	62
«Trabajando noche y día»: el camino hacia <i>Mujercitas</i> (extracto) <i>Anne Boyd Rioux</i>	67
Quimantú. Prácticas, política y memoria (extracto)	69
Cuéntenme algo nuevo <i>Cecilia Tapia</i>	76
¿Qué estás leyendo? <i>Macarena Lescornez, Lucía Dammert, James Staig, Simón Ergas, Gastón Carrasco, Juan Mercerón y Carolina Andonje Dracos</i>	78

Revista Dossier N°44
Agosto de 2020
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2000
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Marcela Aguilar

Editora

Andrea Palet

Consejo editorial

Álvaro Bisama

Alejandra Costamagna

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Andrea Insunza

Cristián Leporati

Rodrigo Rojas

Francisca Skoknic

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Daniela Rogel

Diseño

Rioseco & Gaggero

Ilustraciones

Página 4: Manuela Montero

Puntos de venta: Librerías Lea+ (Gam),
Lolita, Metales Pesados Alameda, Catalonia,
Takk, Qué Leo Pedro de Valdivia, Qué Leo
Ñuñoa, Mar del Libro (Valparaíso).

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad
intelectual N° 152.546

Con la anuencia y colaboración de sus autoras y autores, todos los textos de esta revista pasan por un proceso de edición, que no necesariamente uniforma sino que respeta las preferencias personales y culturales en ciertos asuntos estilísticos y ortográficos, y acoge todas las variedades de nuestro idioma. Por esa razón, podría haber diferencias en modos de puntuar, escribir y acentuar, incluso en un mismo número.

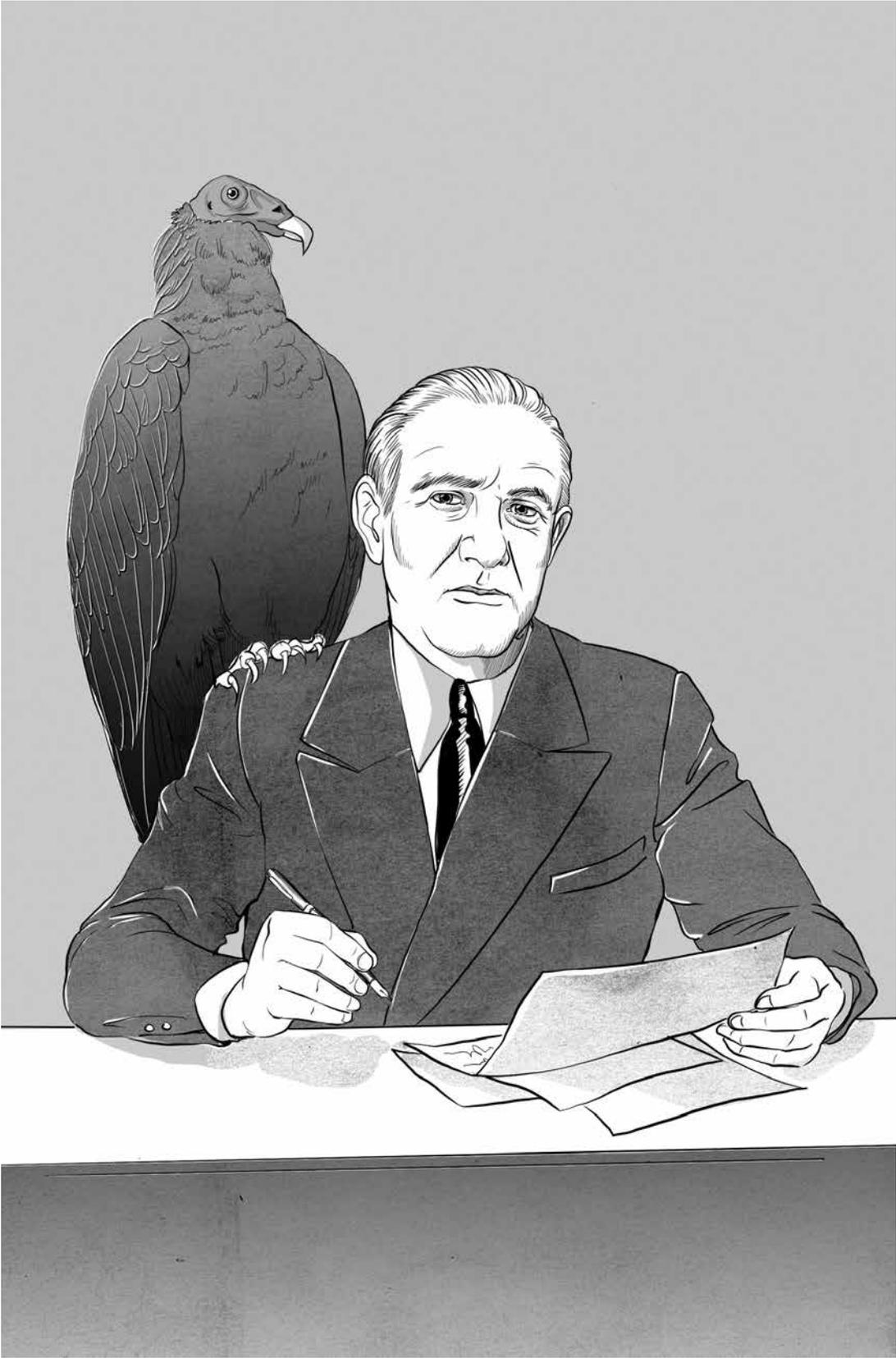


UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Sin medida ni clemencia

Este número de Dossier no busca aportar a la unidad nacional, la cohesión social ni a superar las heridas del pasado para construir un futuro esplendor. Por el contrario: nos dedicamos a meter el dedo en la llaga y rescatar las enemistades, las rabias, los rencores y los odios más feroces que pudimos recordar en la pauta que tuvimos cuando todavía nos podíamos reunir de verdad (fue una reunión eterna y nos odiamos un poco al final, la verdad). Ahí está el rabioso Carlos Droguett, enojado con el país que permitió la matanza del Seguro Obrero y el golpe de Estado; Droguett siempre fuera de su época, demasiado tarde o demasiado temprano, Droguett recordado por Álvaro Bisama en un texto extraordinario. David Ponce repasa las grandes canciones del odio y plantea una frontera entre el odio ennoblecido por el arte y el odio intolerable. Juan Ignacio Piña distingue entre el adversario –coyuntural, hasta deportivo– y el verdadero enemigo, el que plantea una visión de mundo que amenaza la propia. En ese mismo y fangoso terreno político, Ximena Jara recuerda la vieja enemistad entre Sergio Onofre Jarpa y Sebastián Piñera, y Raimundo Frei habla de cómo un modesto viajero puede quedar atrapado en medio de rencillas internacionales. Desde su propia biografía, Danay Mariman reflexiona sobre cómo los mapuche de esta generación asumen el conflicto con la cultura chilena dominante que sus mayores intentaron obviar. Leila Slimani muestra que a veces los peores enemigos están en la casa y en la cama. O en el vecindario, como relata Cynthia Rimsky en una crónica sobre el loco de su pueblo, en Argentina; un hombre atormentado por una enfermedad o un demonio, vaya uno a saber. Y sobre enojos inexplicables, la poeta Julieta Marchant se pregunta por qué los artistas se sienten menoscabados cuando se les elogia por su técnica. Los artistas, no las artistas. «Presiento que a las mujeres nos han criado sin temor a lo pequeño», escribe Marchant. Desde Colombia, Carolina Sanín nos recuerda cuán atados están los enemigos a lo largo de sus vidas, al punto de extrañarse cuando uno de ellos desaparece, una idea del amigo-enemigo que dialoga con la dulce remembranza de la amistad en Marcela Labraña, una autora que conoce de silencios. Karen Glavic reivindica a las feministas odiosas y Ricardo Martínez sospecha que el confinamiento ha hecho aflorar rivalidades dignas de la peor (¿la mejor?) telenovela. Incluso Daniel Alarcón, entrevistado por una persona tan amable como es Alejandra Costamagna, alcanza a ver la rabia de los chilenos. Sí, sí, este es un número odioso, pero, como decía Julio Jaramillo en su bolero, tan solo se odia lo querido. Y sí, odiamos esas reuniones de pauta, pero cómo queremos que vuelvan.

Marcela Aguilar



Carlos Droguett

Todo esto ha pasado
y volverá a pasar

Álvaro Bisama

«Me hubiera gustado ser asesino», dice Carlos Pezoa Véliz, poeta precoz perseguido por la mala suerte, en medio del fuego, el barro y las llamas. Está malherido. Tiene las piernas rotas. Un terremoto ha destruido Valparaíso, se ha acabado el mundo, todo lo que existe ahora se hundirá o será arrasado. Lo acompaña Emile Dubois, un asesino en serie francés, una sombra que ha asesinado a cuatro comerciantes, una celebridad que ha asolado el puerto. Espera en esa prisión oscura del Cerro Cárcel, luego se volverá un santo de los ladrones. En esta versión de la historia el asesino y el poeta se topan, hablan, comparten, se hacen promesas. En medio del caos hablan de literatura o de la vida, que parecen ser lo mismo. Dubois lamenta no haber incluido a algún crítico literario entre sus víctimas.

Pezoa Véliz murmura un poema suyo. «Hoy no tengo esperanzas, mas tengo muchos años que lloran cosas idas, que cantan desengaños», dice. «Soy dueño de mí mismo como del universo», le responde Dubois en francés, robándole las palabras al emperador Augusto en *Cinna*.

Todo pasa en las últimas páginas de *Todas esas muertes*. Droguett la terminó de escribir el 23 de septiembre de 1970. El capítulo final era un cuento autónomo redactado en 1962, «La noche del jueves», y quizás completaba un libro

sobre Pezoa Véliz que había planeado en 1953, o seguía una novela por entregas que había publicado en los cuarenta sobre Dubois. De ambos proyectos sólo habían quedado rescoldos, hojas sueltas. Nada nuevo: acostumbraba mezclar y reescribir su propia obra una y otra vez, haciéndola existir siempre en tiempo presente.

Salvador Allende ha ganado las elecciones pero falta que lo ratifique el Congreso; Droguett aún no recibe el Premio Nacional de Literatura y aún no gana el Premio Alfaguara; además acaba de morir uno de sus mejores amigos, Alfonso Escudero, sacerdote y profesor de Literatura.

En la ficción, Pezoa Véliz le propone a Dubois «un pacto de amistad, de complicidad, de horror, de duelo, de sufrimiento, de esperanza, de desesperanza», donde uno visitara la tumba del otro. «Tendría que ser muy pronto», responde el criminal. Y sí, hay algo de humor negro acá, si es que eso es posible en la escritura de Droguett, experto en héroes exhaustos, casi siempre sacrificiales. El poeta y el asesino están abandonados a la catástrofe; la destrucción de la ciudad metafórica su propia destrucción, su heroísmo hecho de abandono. «¡Me hubiera gustado ser un poeta!», será la última frase de Dubois en el cuento y en la novela, en esa vida falsa que es la literatura, al lado de un herido Pezoa Véliz, los dos rodeados

¿Por qué esas novelas que a ratos resultan insoportables, que se expanden como un monólogo que no deja respirar hasta que el lector entra en ellas como si fuese una bruma o una casa del terror o una exhibición de una violencia catártica?

del humo y de los muertos. Palabras que volverán agazapadas en la voz del mismo Droguett en 1975, en una entrevista clandestina que le hará su amigo Ignacio Ossa, asesinado meses después por la DINA. Le dirá: «Fidel es un poeta, el Che fue un poeta. Tú me vas a preguntar, seguramente, ¿y cuáles son los poetas en Chile?».

Contaminado

¿Pero qué era la poesía para Droguett? ¿Qué era la literatura? Alguna vez había sido un fantasma, una presencia, la de Gabriela Mistral vagando por su casa cuando tenía dieciocho años. La Mistral estaba viva, daba clases en Estados Unidos. Pero él la veía: uno de sus compañeros en el liceo la había tenido de vecina; él había hecho el recuerdo suyo. «Yo presentía el miedo, adivinaba el miedo, parecía que el ruido de la sierra de la barraca vecina a nuestra casa se apaciguaba y se hacía más solemne, mi padre se desvanecía otra vez misteriosamente y la mampara de vidrios arbolados, granates o verdes, se entreabría y caminaba ya por el pasadizo Gabriela Mistral en un tubo de silencio, sin mirar a nadie, sin darse cuenta de nada», escribió en un ensayo de 1968.

Había nacido en Santiago en 1912 y se había mudado a La Serena. Su padre, Adolfo, trabajaba en el telégrafo, donde había sido compañero del novelista Luis Durand. En algún momento volvieron a Santiago. Murió su madre, de la que no quedaron fotos. Carlos tenía seis años. Apenas recuerda; su hermana Elena apuntala un detalle: la madre tiene mal carácter. En el texto, su ausencia aún pesa, el recuerdo pretende ser prodigioso pero el novelista narra sin preocuparse de precisiones; flota sobre los hechos de su infancia y adolescencia como si fuese un sueño que adquiere espesura. Mistral aparece ahí. Él escucha a un compañero de curso hablar de ella y luego se le materializa. Está terminando la secundaria en el Liceo Federico Hanssen, la nocturna del Liceo

de Aplicación. Ha dejado el Liceo San Agustín, que lo formó y lo deformó y donde fue alumno del novelista Mariano Latorre y del cura Escudero, que se volvería su maestro. Latorre apenas le interesará. Le parecerá casi ingenua su militancia en la novela criollista, sus visitas turísticas al campo. «Un falso», «un pije», dirá. Escudero, erudito en literatura francesa y latinoamericana, dueño de decenas de miles de volúmenes, se volverá su mentor, guía espiritual y asesor literario predilecto: lo hará aparecer como personaje en sus libros.

Entonces, cuando, robada de un recuerdo ajeno, la silueta de la poeta de Vicuña deambule por su casa y él sea sólo el alumno de un liceo nocturno en una ciudad que abandona la década del veinte, Droguett ya ha abrazado la literatura como una causa: ha pergeñado un cuento («¿Por qué se enfría la sopa?») del que conservará sólo el título para hacer de él un racconto de los patios del Liceo San Agustín y su casa de calle Copiapó. Antes ha enfermado y ha leído los libros de aventuras de Dumas y le han parecido «la vida, la literatura que refleja la vida, la verdadera vida, la verdadera literatura»; también a Homero, que se lo recomendó su padre; y a Galdós, todos en las tardes eternas del hospital.

Edgar Allan

Poe ya lo cambió: una tarde está solo en su casa y descubre en medio de los cajones una vieja revista donde viene «El gato negro». El relato «es la introducción a todo Poe, la introducción a todo el horror de mi niñez, a toda mi soledad que yo no sabía que era tanta», dice. Leerlo lo llena de miedo. Recuerda a su madre, alucina con un crimen posible, el horror lo atenaza. «Encendí las luces, pues el cuerpo me temblaba, aunque quería o necesitaba aparentar tranquilidad, hasta me atrevía a sonreír, pero mi sonrisa era falsa, superficial y grasosa, si me movía se caería al suelo y sonaría y el gato conocería al instante

que estaba asustado y saltaría del nicho de la pared y entonces se apagaron las luces y las piernas se me caían también». De la nada aparece una tía y lo calma. Lo devuelve a la realidad: le sirve un sándwich de queso.

«Todo cuento tiene que traer un miedo. Si no no vale, y vaya, vaya, niño», le dice.

Laberinto de muerte

¿Por qué Droguett? Porque sí, porque no, porque era invisible, porque nunca se lo lee del todo, porque lo dieron por muerto o retirado varias veces, porque nadie lo conocía; porque nadie lo entendía, porque les caía mal a todos, porque estaba obsesionado con la sangre, que es lo mismo que estar obsesionado con la literatura chilena o la lengua chilena; porque se empecinaba en recordar, porque alguna vez fue periodista policial; porque era amigo de Pablo de Rokha y Manuel Rojas y Juan de Luigi, porque creía en Cristo con una fe neurótica, total y sacrificial; porque *Eloy* sigue ahí; porque *Patas de perro* sigue ahí, porque los muertos de Pinochet y el Seguro Obrero siguen ahí, porque no lo tomaban en serio o le tenían miedo hasta que era demasiado tarde; porque nunca hizo concesiones; porque era un maestro secreto, que escribía como si estuviese poseído; porque nunca pudo salir del laberinto de muerte en que la matanza del Seguro Obrero hundió a su generación mientras veía en ella un signo de identidad, una señal que se repetía a través de la historia de Chile desde el pasado remoto hasta poblar todo futuro, porque era una señal hecha de pobreza y violencia, de cuerpos ajusticiados, de formas del olvido; porque escribió de asesinos y de bandoleros, de obreros alucinados y jóvenes exterminados en un mundo donde la historia se volvía un *loop* asfixiante, el eterno retorno de una pesadilla simétrica disparada a lo largo de las décadas; porque habitó el lenguaje íntimo de la miseria y escribió sobre ella hasta la extenuación, con pensamientos suicidas, a máquina, en medio del insomnio, el exilio, la crianza de los hijos, los premios y el silencio que siempre siguió a los premios; porque su estilo era una forma de la conciencia, de la valentía, del empecinamiento. ¿Por qué Droguett?, ¿por qué esas novelas que a ratos resultan insoportables, que se expanden como un monólogo que no deja respirar hasta que el lector entra en ellas como si fuese una bruma o una casa del terror o una exhibición de una violencia catártica?

El Seguro Obrero

Cuando el libro salió quizás ya no tenía sentido. Ya todo había cambiado para siempre. «El señor Videla y su paraguas» se había publicado en la revista *Hoy* y fue recogido sin su autorización en *Antología del verdadero cuento en Chile*, que había compilado Miguel Serrano y donde aparecían Braulio Arenas, Juan Emar, Eduardo Anguita, todos rodeando los textos de Héctor Barreto, asesinado por un grupo filonazi en 1936. Dedicado a su memoria, el libro sale en 1938 y llega tarde, al final de ese año extremo. Había algo vencido en esa antología, por más que el recuerdo de Barreto pareciese empapar sus páginas: cierto vanguardismo siútico, esa originalidad de salón de té que Serrano esgrimía como un manotazo de ahogado de su clase antes que la promesa de una literatura venidera.

Droguett está a punto de titularse en Derecho en la Universidad de Chile, escribe en la prensa y trabaja como corrector en la editorial Ercilla, donde tiene que revisar las pruebas de imprenta de los libros de Virginia Woolf. Ya se ha casado con Isabel Lazo, para siempre, y arrienda una oficina en el centro. Tiene algo parecido a un futuro.

Entonces se estrella en la calle con la matanza del Seguro Obrero: el 5 de septiembre un grupo de jóvenes nacistas se toma la Casa Central de la Universidad de Chile y la Caja del Seguro Obrero, que queda a media cuadra de La Moneda. Es un intento de golpe de Estado en apoyo a Carlos Ibáñez del Campo. No resulta, se convierte en un baño de sangre: la policía reduce a los golpistas y los ejecuta ahí mismo, en el edificio del Seguro Obrero. Mueren 59 de los jovencísimos conjurados y los cuerpos son rematados a bayonetazos en el piso y las escaleras del edificio. Los disparos se oyen de lejos. «Que no quede nadie», habría dicho Arturo Alessandri, el Presidente. Días más tarde hay elecciones. En medio del escándalo, Alessandri cae en la ignominia, Ibáñez parte al extranjero y Pedro Aguirre Cerda es electo por el Frente Popular.

Droguett conoce a algunos de los muertos. Son compañeros suyos en Derecho, rostros que se topa en los pasillos y comedores de la Facultad, han compartido fragmentos de vida cotidiana. Al año siguiente escribe *Los asesinados del Seguro Obrero*, que se publica en el diario *La Hora* y sale como libro en 1940. Ya tiene cierta estabilidad económica, ha entrado a trabajar en

la Caja de Previsión de los Ferrocarriles del Estado, de la cual se jubilará treinta años más tarde.

Aquellos jóvenes son su magdalena, su *rosebud*. Droguett es el hombre que anota, es quien recuerda. Escribe para vengar a las víctimas y descubrir a los victimarios, pero también para transformar la literatura chilena. El prólogo del libro es un análisis detallado de los fracasos de la novela nacional, de la brutalidad de habitar el presente polarizado de la década de 1930. No hay futuro, parece querer decir. Todo es falso. Lo único real son los muertos o, mejor dicho, la conciencia de los muertos, los escombros de sus biografías. No hay amnistías ni armisticios, la sangre actúa de modo más poético que mesiánico.

Los asesinados del Seguro Obrero es un certificado de defunción de la literatura chilena del período. «Todos exangües. Mariano Latorre, Luis Durand, Marta Brunet, Federico Gana, Fernando Santiván, Rafael Maluenda, todos, han mirado la cueca, pero no la sangre que corría al tacón de la cueca, han visto el vino, pero no la sangre que corría del borracho y que parecía que era vino, han visto al patrón enamorando a la chinita, aun le han ayudado a enamorarla, pero no han mirado la sangre del aborto, han visto los rodeos de los animales chúcaros, aun les han hecho su rondel patriótico para mirarlos mejor, pero no han visto la doma y el rodeo del trabajador de nuestros campos», escribe.

Arroja sobre todos baldes de sangre, como si gozara, lacerándose: «Siete muertos hubo ahí, pero no siete cadáveres, sólo quedaron muchos pedazos de cadáver, piernas solitarias, brazos huérfanos, ojos saltados, cráneos y cabellos hundidos sobre los sesos». De este modo compone un memorial de las víctimas. Pero no le interesa demasiado la ideología de los caídos, se concentra en el despliegue de la violencia, el cuadro atroz de una sangre que se esparce en los cuartos oscuros de la república.

Con eso, se opone a la novela criollista, pone en entredicho el naturalismo más automático y zafa de las pretensiones escapistas del lenguaje de las vanguardias. No se relaja jamás; no se lo permite. No se lo permitirá nunca. La tragedia transcurre en apenas unas cuantas manzanas del centro de la capital. Los edificios a los que se refiere todavía están ahí. Han cambiado de nombre: la torre del Seguro Obrero pertenece ahora al Ministerio de Justicia. La Universidad de Chile sigue en la Alameda, idéntica a sí misma.

«Amigos míos, yo no invento nada, sólo hablo de lo que existió y ocurrió, de lo que pasó una mañana de primavera en el Seguro Obrero, aquel edificio popular y funcional al cual acudían diariamente las madres, las viudas, los hijos del obrero de las minas de azufre, del norte, de las minas de carbón, del sur, de la fábrica de hilados, a cobrar el exiguo seguro de vida por su deudo muerto en la explosión en plena pampa o en la explosión e inundación de la fabulosa galería que transcurre bajo el mar en Concepción o triturado por la laminadora en la usina de artefactos de aluminio o muerto de tuberculosis, después de respirar 23 años y algunos meses, los ácidos de la curtiembre de cueros y pieles finas, ubicado en Yungay, camino del puerto. Nada más que de la existencia, de la vida y muerte que forman la existencia, hablo. Existieron una vez 63 muchachos. Pasaron unos hombres de uniforme, unos milicos, unos pacos, pasaron las metralletas, los sables, los revólveres, y quedó la sangre señalando el lugar en que ellos, antes de morir, existieron», escribe.

Los asesinados del Seguro Obrero termina inventando sus libros posteriores; el esqueleto volátil y la tensión que la literatura establece con lo real. Nunca esquiva el bulto. Para Droguett el lugar del crimen es el de la memoria. Esos muertos jóvenes se le convierten en leitmotiv al punto de que reescribe el texto varias veces: es el hilo conductor de *Sesenta muertos en la escalera*, que vuelve a revisar en 1972 y 1989; los jóvenes asesinados, esa lista que falta, que se borró en la edición original, aunque está consignada en el índice, aparecen en *Matar a los viejos*. Todo comienza en ese libro, donde el narrador se presenta como un testigo que se topa en la calle con la masacre. Luego retorna a su casa. En el camino atraviesa la historia de Chile, las formas del exterminio.

Días de folletín

Pasó la década completa invisible. Una foto en Villa Alemana lo muestra junto a Isabel Lazo, sonrientes, al lado de una cabra. Son jóvenes y ella lleva un paraguas y él sonríe; parecen sorprendidos, acaso felices. Tendrán dos hijos, Carlos y Marcelo. Ha abandonado el derecho, se dedica al periodismo: escribe en *La Nación* y *Las Últimas Noticias*. «Cada día y cada semana publiqué una cantidad exagerada de narraciones, monólogo, diálogos, delirio, fiebres, sarcasmos, historias, algunas logradas, otras a medio

«Han mirado la cueca, pero no la sangre que corría al tacón de la cueca, han visto el vino, pero no la sangre que corría del borracho...»

cocinar, pero todas dirigidas, como la luz de un foco en el escenario de un teatro oscuro, en mi propia oscuridad y tinieblas, a abrirme un camino pues me sentía vacunado, contaminado, condenado, elegido, apartado por la difícil vida».

Así que está en la calle y se empapa del pulso de la década. Y mientras prepara su tesis descubre la biografía de Pedro de Valdivia escrita por Crescente Errázuriz, que llegó a ser arzobispo de Santiago. «¡Maldito y bendito sea el futuro arzobispo!», dice. Porque algo se abre. «Descubrí la historia, la verdadera, de Chile, de América, esa que no rola y corre en los manuales escolares. El infierno de la conquista de América, el infierno, en realidad el purgatorio, de la época colonial», dirá. Tenía a sus muertos del Seguro Obrero. Encuentra más: un rastro, un precedente; los de la Conquista, los que aparecerán en sus novelas *Supay el cristiano*, *100 gotas de sangre y 200 de sudor* y *El hombre que trasladaba ciudades*. Obras invisibles, quedarán guardadas en el cajón por décadas a veces.

Será la labor nocturna de alguien que se dedica al ensayo literario, al comentario político, a reportear asesinatos, al folletín. De *Las Últimas Noticias* saldrá por escribir mal de Gabriela Mistral. Fundará *Extra* en 1946 con Juan de Luigi, crítico literario excepcional, maestro de esgrima y amigo de Pablo de Rokha. Ahí hará crítica, tendrá una columna satírica («El cementerio de los elefantes») y escribirá folletines por entregas con seudónimo: uno sobre Dubois y otro sobre Corina Rojas, quien en 1916 contrató a un sicario para que matara a su marido. De nuevo, la memoria narrada como crónica policial, como los restos de un escándalo. Admirador de Dumas, en algún ensayo defenderá el género y dirá que «el folletín es la primera fase, todavía informe, de la novela. En realidad, no es la novela sin terminar, sin pulimiento o cocimiento, sino la novela todavía no empezada. No es el edificio sino el andamiaje».

Pero seguirá en silencio. Será un desconocido que se junta con el cura Escudero, escucha los crímenes del día, hace malabares entre dos o tres

trabajos, recorre la Biblioteca Nacional como un fantasma que cobra vida mientras escribe poseído por la fiebre de las palabras. Con De Rokha se harán amigos. Los unirá la obsesión religiosa y la literatura como un arte de la profecía y de la violencia. Droguett entenderá como pocos la obra del poeta de Licantén, lo leerá como un precursor. Lo recomendará con Carlos Barral, el poeta y editor catalán. Le dirá que García Lorca es «un niño de tetas comparado con Pablo», y lo describirá como «la voz lírica más grande, más profunda, más trascendental que ha nacido en este continente después de Walt Whitman».

Eso será la década. El periodismo, la escritura privada, la vida cotidiana. La rabia y el frenesí íntimo, el silencio, la invisibilidad insoportable.

Amor

«Carlos:

Tè deseo que tengas intelectualmente más éxito en la vida (y no después de muerto) que el Kafka.

Isabel Lazo de Droguett
Mayo 1952»

La maldición de escribir

Sesenta muertos en la escalera gana el Premio Nascimento y el Municipal en 1954. La dedicó a Francis de Miomandre, escritor francés y amigo de Mistral, que había traducido algunos relatos suyos. Sentía una cercanía casi familiar con él. Su correspondencia lo alentaba, esperaba ansioso sus cartas como si le prometiesen una nueva vida, una posibilidad de éxito. Porque seguía siendo un escritor oculto. El prólogo de *Sesenta muertos* lo tilda de «casi desconocido hasta la fecha en su propia patria».

La novela era un ejercicio radical de reescritura de *Los asesinados del Seguro Obrero*, más varios cuentos y columnas, además de fragmentos del folletín sobre Corina Rojas. Rompecabezas resuelto en la voluntad de una conciencia, el relato hilaba los pedazos de esas otras escrituras como

Se opone a la novela realista, pone en entredicho el naturalismo más automático y zafa de las pretensiones escapistas del lenguaje de las vanguardias. Droguett no se relaja jamás; no se lo permite.

piezas de algo mayor, expandiéndolas, cambiando su peso, preguntándose por su valor en tanto materiales narrativos.

Aquello decretaba su contemporaneidad pero también la distancia con sus pares. Droguett huía de cualquier militancia que no fuese la de los muertos. Hurgaba en ella de modo obsesivo: la denuncia era ahora parte de algo más íntimo; confirmaba los efectos de una violencia que existía en el lenguaje y que sólo podía percibirse desde la literatura.

En su complejidad exigía del lector un compromiso casi total. Volvía sobre la masacre, crecía hacia dentro, deshilachándose y volviendo a unirse una y otra vez, como si la matanza o la memoria de la matanza no se quedase quieta jamás, acicateada por el peso de la culpa y el recuerdo de las víctimas. Droguett tampoco se detiene. Poco importaba que él mismo corrigiese frenéticamente las pruebas de imprenta hasta dejar exhausto al portugués George Nascimento. Tampoco que el libro no se reeditara en más de medio siglo. Porque el autor ya no era un cronista o un periodista, ya no era una promesa ni el corresponsal oculto de un traductor francés. Era algo más terrible y desesperado: un novelista.

Estilo encontrado

Escribía rápido, casi poseído. Despachaba novelas como si nada. Juan de Luigi decía que ya tenía escritas seis en 1953. Al hilo: *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, *Supay el cristiano*, *El hombre que trasladaba ciudades*. Él mismo jugaba con ese mito, quizás. Lo exageraba para lucir más intenso, más extremo. Escribió *Eloy* en 1954 y luego, como de taquito, auspiciado por quizás qué viento interior, un ánima o un frenesí, *El compadre*. Se demoró cuarenta y cinco días en *Todas esas muertes* y un día en *La señorita Lara*.

El gesto de lanzarse sobre la página lo definía, pero juzgarlo como un polígrafo sería mezquino

porque la escritura era su maldición. «No me cuesta nada. Escribo con facilidad días enteros, hasta terminar. Si mi situación económica lo permitiera podría perfectamente dedicar diez horas diarias disciplinadas a la literatura», dijo en una entrevista. Eso quizás define su estilo, que nunca cambia del todo, explica cómo huye por las ramas, cómo te presiona una y otra vez en esas frases que parecen no terminar porque él mismo no puede parar de ir hacia delante y hacia atrás, de asfixiarse y huir de la asfixia que es la propia conciencia. Ese gesto quizás lo atrapa. Sus personajes habitan en ese limbo. O son ese limbo. Leemos a Droguett para perdernos en ellos, para seguir el curso de la sangre, que también es su forma de la verdad. Narran porque no pueden hacer otra cosa, porque narrar es asumir un precario control del tiempo y de las cosas: la voz acosada del Ñato Eloy, el hombre soltero que adopta a un niño deforme, el estudiante de Derecho que debe dar un examen y se pierde en un Santiago donde aparecen cabezas cortadas de niños, la voz empapada de sangre, él mismo conversando con su amigo Hugo. Su estilo entronca con esas criaturas que elegirá quizás como médiums, como ríos turbios que nunca paran. Allí están Proust y Faulkner y Joyce y la novela contemporánea, esa tradición sobre la que discute una y otra vez con el padre Escudero. Sí, esa modernidad es lo que lee en él Miomandre, lo que descubre Ángel Rama, lo que ve Severo Sarduy décadas después al toparse con la traducción francesa de *Patas de perro*.

«Escribo así y no de otro modo, tal vez conozco el por qué, no el cómo. Mi estilo no es del montón, aunque sea un estilo amontonado, pero, contrariamente a lo que pudiera sospecharse o dictaminarse por los popes y sacerdotes de la soberana y auroral claridad, no es un estilo buscado por mí, nada más que encontrado», dirá en una larga entrevista póstuma que publicó *Punto*

Final a modo de homenaje. Pocos narradores tienen esa habilidad, esa coherencia, esa sospecha permanente de sí mismos que sólo pueden resolver lanzándose al abismo, acumulando detalles y la sombra de esos detalles, atrapados por el vértigo que no los abandona y que adquiere el contorno de una epifanía, de una luz pesada que se posa sobre las personas y los objetos y la Historia para fijarlos para siempre.

Eloy

Con los años, le pediría a su amigo Escudero una misa para el Nato Eloy, bandolero abatido por la policía en 1941. Sentía que se la debía. *Eloy* fue finalista del premio Seix Barral y se publicó primero en España, en 1960. En Chile el manuscrito estaba esperando ser leído en Zig-Zag. En la portada, feroz, una foto cruda de un hombre muerto potenciaba el efecto dramático y sintetizaba el espíritu del libro. Sería su obra más famosa, reeditada en una multitud de idiomas, un clásico instantáneo. Aún no existía el Boom, aún no se escribían esas novelas ejemplares latinoamericanas y la generación del 50 (Edwards, Giacóni, Lafourcade) escribía a la sombra de los árboles del Parque Forestal con una voz trémula que quería lucir destemplada pero era muchas veces alarde, pavoneo. Droguett no tenía que ver con ellos. Existía en un territorio propio y extraño que no evitaba la experimentación, tampoco el desconsuelo.

La violencia seguía ahí: *Eloy* narra las últimas horas de un bandolero acorralado por la policía, una noche de acoso que la voz de la novela atraviesa como tierra quemada, a base de recuerdos, de momentos quietos, de pedazos de lo cotidiano. Pero no se trata de un héroe. Eloy es violento y tierno, está hecho de deseo y de muerte, y avanza en su cuenta regresiva sin concesiones, empecinado en mantenerse con vida, haciendo de esa corriente de conciencia que ya podía verse como el estilo de Droguett un modo de entrar y salir de los hechos de su vida, todo iluminado por el cielo negro del campo chileno.

«La fiebre es la vida, toda la gente y sus carruajes, el rencor, el coraje, la memoria eternamente abierta, ese malestar, ese dolor partido me puede mantener despierto y no me duermo, no me puedo dormir, porque si ahora me quiebro y debilito, eso sería el comienzo de toda la infeliz y fácil muerte, ni destierro, ni cadena, ni silencio, ni sosiego, quiero vida y calor, unas

gotas de sudor, unas gotas de vida que siempre han andado conmigo, que siempre, finalmente, me sobran intactas, sólo unas pocas horas, dos o tres horas de oscuridad como ésta, esta oscuridad enrojecida que les recuerda a ellos la increíble suerte mía que tanto terror les ha dado todos estos años...».

Antes de comenzar, al modo de un epígrafe documental, se dice de Eloy: «... en los bolsillos de su ropa se encontraron las siguientes especies: un escapulario del Carmen, una medalla chica, un devocionario, un naipe chileno con pez castilla y jabón, dos pañuelos limpios, uno de color rosado y otro violeta, un portahojas Gillette; y dos hojas para afeitarse, una peineta, un espejo chico, un cortaplumas de concha de perla, una caja de fósforos, un cordel y una caja de pomada para limpiar la carabina...». O sea: datos forenses. Pero no había tragedia ahí, sino un gesto de libertad. La hazaña del héroe, del criminal, es la mera sobrevivencia, mantener la conciencia de sí mientras apuntaba hacia un mundo rural que desaparecía.

Porque *Eloy* era muchas cosas a la vez; un relato contemporáneo sobre la violencia, una fábula social sobre un héroe improbable, un objeto que tensaba al máximo la escritura poética en la novela. Quizás eso explica la fascinación que el libro suscita, su condición de clásico latinoamericano pero también la paradoja de su extrañeza local: ¿qué era Droguett en 1960? ¿A qué se parecía? Ángel Rama en *Marcha* no estaba seguro: celebraba «una admirable escritura literaria, una precisión rítmica de creador que tiene el idioma entre las manos», mientras criticaba los trucos modernistas del relato. Raúl Silva Castro, historiador de la literatura chilena, apenas la entendía: «... se cuenta en estilo muy confuso la historia de un bandido chileno, en una especie de largo monólogo interno». No podía ver cómo Eloy, amenazado por la llegada del día, escapaba hacia los accidentes de la memoria, se constituía como sujeto en la medida en que recordaba; fugándose del presente de su cuerpo (herido, exhausto, atrapado por la mala suerte) hacia las horas perdidas de su biografía, en escenas hechas de destellos de una paternidad contradictoria.

Aquí hay momentos en que el narrador se rompe y se hunde en una escritura casi abstracta: una foto sobrepuesta de la experiencia. Porque el hallazgo de esta conciencia era también

un hallazgo del estilo, una conquista literaria parecida a la que acometía De Rokha en *Escritura de Raimundo Contreras*, su libro de 1929: una hazaña del lenguaje, la vanguardia como la exploración de un espacio interior, del abismo irremontable del yo.

En 1970, Cortázar y Tomás Eloy Martínez alabarían *Eloy* y vendrían más traducciones, además de la edición cubana de la Casa de las Américas y una chilena de Quimantú. A comienzos de los ochenta, Luis Iñigo-Madrugal acometería una edición para Cátedra, pero la gestión se entorpecería. Según un comentario que hace Jorge Cid de las cartas de Droguett que se conservan en la Universidad de Poitiers, tuvo que ver con *Matar a los viejos*, su novela posterior al golpe de Estado, además de con algún asunto relacionado con Carmen Balcells, la agente literaria. La razón era la dedicatoria, que Droguett se negó a sacar y que llenó de miedo a algunos editores:

«A Salvador Allende, asesinado el martes 11 de setiembre de 1973 por Augusto Pinochet Ugarte, José Toribio Merino Castro, Gustavo Leigh Guzmán y César Mendoza Durán».

Oleaginoso

«[C]atástrofes de punta a cabo sin resollar ni dejar que el desdichado lector resuelle», dijo Alone sobre *100 gotas de sangre y 200 de sudor* en 1961. Otro al que no le había gustado o no lo había entendido. Alone quería más levedad, más ligereza; más consideración con el lector. No querían verlo: Silva Castro no lo menciona en su *Panorama de la novela chilena* de 1955, tampoco Montes y Orlandi en su *Historia de la literatura chilena*, de 1956. Pero su obra existe, gana premios afuera, es un rumor lejano. «Nací marcado, apestado, vomitado por el camino real de banqueros y feligreses. Yo no voy por la avenida central y oficial, por la gran vía de los ceremoniosos», dirá mientras masca la omisión como una herida que nunca cerrará, que no se le ocurrirá perdonar.

También dispara de vuelta. «Alone era un canalla sin talento. Una antología de frustraciones. Se lo dije en Chile y mientras estaba vivo. Es decir, aparencialmente vivo. No vale la pena insistir», rematará en 1996. Quizá lo comenta con De Rokha, al que ve a veces en el hotel Bristol, al frente de la Estación Mapocho, donde el amigo Piedra, ya héroe crepuscular, pasa temporadas,

viudo y tristísimo, vendiendo cuadros y libros a través de Chile.

Pero se está produciendo el deshielo. El silencio era una cuestión de tiempo, lo que venía era una mutación secreta e irreversible, un cambio de piel en la ficción chilena, acaso la cuenta regresiva de una bomba. Mauricio Wacquez lo señala junto a María Luisa Bombal como los únicos precursores posibles, aunque se trata de un precursor fantasma, quizás tardío, «cuyo *Eloy* (...) nadie leyó en Chile, al menos los afrancesados de la Generación del 50, ni tampoco nosotros, los menores, para quienes la literatura o era francesa o rusa o sajona». Hay un abismo entre las lecturas de los críticos oficiales y las que acometerían lectores más jóvenes como Cedomil Goic, Armand Mattelart, Antonio Skármeta y Jaime Concha. «Denso, oleaginoso, hecho en oleadas espesas, el lenguaje de Droguett crea un clima sin igual, donde sorprendemos resortes patéticos de un alma nacional todavía inexpresada», dice Concha en *Novelistas chilenos*, su historia condensada de la ficción chilena que publicó Quimantú en julio de 1973, en la mítica colección *Nosotros los Chilenos*.

Es el momento para fijar su imagen característica: flaco, alto, vestido de oscuro como un funcionario secreto, un espía de lo humano, la mirada de un ave de presa.

Patas de perro

Patas de perro es un libro milagroso. Droguett lo sabía. Era la novela más cercana a su alma, dijo. La prefería a *Eloy*, a la que terminó viéndole defectos, sobre todo en el final. Publicada en 1965 por Zig-Zag, con una portada inolvidable de Mauricio Amster, la historia de Bobi, el niño que nace con pies caninos, hace aparecer su costado más lírico. La dedica a sus hijos:

«A mis hijos. Carlos, que busca una vida pura. Marcelo, que pide un tema puro».

Cuando salió, un gerente de la editorial le preguntó a un asesor literario por qué publicaban esa clase de libros, y en su reseña un escolar Silva Castro se quejó por la puntuación. Más precisa fue la lectura de Jaime Concha, que identificó precursores o ecos: Dostoievski, la picaresca, el *Alsino* de Pedro Prado como un modelo a deformar.

La novela es un lamento impresionante, un retrato de la sociedad —la familia, la escuela, la policía— que quizás destila la mejor prosa del

«El delgado y embriagado Merino se alzó azuloso y ceroso y corrió sollozando y Mendoza se tornó color guano, amarillento y moteado...»

autor. Hay algo hiperreal en esta inmersión en el frío, en la intemperie, en la condición ilegible de la miseria. La violencia, esa violencia droguettiana que muchas veces es una forma de la fascinación, acá es una suerte de esqueleto que tensa el libro. También flota algo kafkiano, una metamorfosis consumada, acaso una ironía radicalizada sobre la escritura y la soltería, definida por el narrador, ese hombre soltero que es un trasunto de Droguett, que busca una casa y termina acogiendo a Bobi. Pero no hay nada ligero ahí. Donde Kafka zanja todo en una clausura que no poco tenía de sorna, de soledad, de chiste de patíbulo, en *Patas de perro* es una forma del encuentro en medio de la noche.

Aquello ata el libro a su época, permite leerlo en el Chile de 1965 como una bisagra de signos turbulentos. Bobi prefigura la claridad dolorosa del niño Luchín de Víctor Jara y el barroco deforme de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Pero *Patas de perro* tiene poco que ver con el Boom. Lo excede y acaso lo vuelve irrelevante, vanidoso. No hay acá una fábula total, una ficción que explique el mundo. Más bien la pista de una ausencia, el trauma de recordar algo que está a punto de borrarse. Mientras en la novela llueve, el narrador cruza los barrios de un Santiago hostil y conversa con el padre Escudero, que aparece como personaje. No hay posibilidad de lo fantástico como mediación, como consuelo. Bobi es apenas un cuerpo extraño al que sólo le queda ser explotado y abusado. «No puedo dormir, no puedo olvidar, no puedo olvidarlo, sólo por eso escribo», dice el narrador, que no puede dejar que huyan de sí las palabras pues eso involucraría la extinción, un mundo desolado donde ni siquiera ha existido el dolor, donde todo estaría hecho de olvido.

Asesino en serie

Los apuntes sobre ese mundo, sobre ese Santiago feroz, continuarían con *El hombre que había olvidado*, novela perdida y apenas mencionada, que quedó finalista del Premio Nadal y no se publicó en España por la censura franquista;

terminó siendo editada en 1968 en Buenos Aires por Sudamericana. Ahí el terror aumenta de modo exponencial: el narrador trata de descubrir quién es el asesino en serie que va dejando cabezas degolladas de niños en barrios populares. Durísimo, Droguett extrema sus procedimientos y se hunde en la noche. Santiago de nuevo es un páramo alucinado; el narrador principal busca al asesino, lo intuye, lo lee como metáfora de algo: es un Cristo terrible o un ángel de la muerte. El policial se convierte en otra cosa. La sombra de Droguett aparece en el narrador, un joven periodista atrapado por la culpa de fracasar en un examen de derecho romano, que juzga al criminal como si se tratase de un místico, mientras muestra la vida íntima de los reporteros de crónica roja, que van y vienen de la cárcel o se entregan a la morfina entre poblaciones callampas y salas de redacción que parecen círculos del infierno.

Droguett persigue criminales para encontrar los atisbos de una religión particular, amalgama de muerte y fe, una teología de la liberación redactada a solas, una poética sacrificial que se extendía por el territorio.

En el cine

El prestigio latinoamericano de *Eloy* y *Patas de perro* implica cierta visibilidad: ya no lo pueden omitir, transformar en una extravagancia. El Droguett de los sesenta se hace amigo de Manuel Rojas, da entrevistas en radio y televisión, es un referente. La de Rojas es una amistad tardía, pudorosa: el autor de *Hijo de ladrón* celebrará *Patas de perro* y ambos se fascinarán con la revolución cubana.

Publica *El compadre*, relato de un obrero de la construcción, que es un libro hermano de *Eloy*. «La seriedad y la honestidad del arte de Droguett consisten en que se prohíbe el derecho a la utopía en tiempos de derrota; por deber contra el derrotismo no postula un triunfalismo póstumo, el triunfalismo craso y demencial de los sobrevivientes, sino el silencio elocuente e inmovible de las víctimas», dirá Concha. Zig-Zag hace una

«Droguett conoce a algunos de los muertos. Son compañeros suyos en Derecho, rostros que se topa en los pasillos y comedores de la Facultad, han compartido fragmentos de vida cotidiana. Al año siguiente escribe *Los asesinados del Seguro Obrero*.»

selección de sus mejores cuentos. Mientras, comienza a construirse una casa en Las Condes, cerca de donde vivía Juan de Luigi.

De Rokha se vuela la cabeza una mañana de 1968. Hablará o gritará en ese funeral donde lo despedirán como a un último patriarca, como a un rey sin tierra.

En 1969 se estrena la versión cinematográfica de *Eloy*. Leonardo Favio y otros querían filmarla pero la terminó haciendo el boliviano Humberto Ríos. Está a medio camino entre el cine social y el western, con guión del director y del mismo Droguett. Le pagaron dos mil dólares por los derechos. La canción principal la compuso Ángel Parra. Pero hubo problemas. Un actor argentino interpretó al bandolero chileno. Droguett se sintió traicionado por la adaptación. Además fue a cobrar un cheque y no tenía fondos. Un escándalo amoroso entre actores derivó en el suicidio de la esposa del actor que tenía una amante. La policía casi detiene a dos actores durante el rodaje porque los encontró sospechosos, y en una escena cambiaron las armas por equivocación y casi se dispara una escopeta cargada. Todo eso aumenta la extrañeza de la película, donde el texto aparece flotando sobre el personaje y muchas escenas están desencajadas, como viñetas sueltas que tratan de resolver momentos de la novela. No hay misterio ahí: la película no sería capaz de hacerle justicia.

En una de las escenas actúa el mismo Droguett. Es un momento surreal donde, en medio del acoso, el Ñato Eloy sueña con su propio funeral. Es una pesadilla extraña, pesada. Antes hemos visto la herida abierta en la pierna del bandolero y las luces de algunas linternas rompiendo la oscuridad del campo. Pero ahora el escenario ha cambiado y todo transcurre afuera de la Iglesia de la Matriz, en pleno barrio puerto

de Valparaíso. Eloy está abajo de las escaleras del frontis de la iglesia, en el suelo, muerto y rodeado de velas. La gente habla de él. Es una leyenda. Un mito, un enemigo, un héroe. Amigos, enemigos, algún abogado, el pueblo o algo parecido a un coro, todos comparecen ahí, a dar su testimonio del muerto. Entonces, llega Droguett y habla con una mujer vestida de luto. Los dos llevan un cirio en la mano. La toma es casi un contrapicado, la luz les pega en el rostro. «Dicen que era hombre de no dejarse humillar, y que cargaba con las maldades que otros cometían», dice la mujer.

«Qué importa ya. A mí me salió bueno», le responde Droguett.

Guerrilla literaria

«El premio es el mausoleo más total y absoluto de las letras chilenas. No me conocen los que creen que estoy alegre mientras estampo estas palabras.»

Eloy circulaba en varios idiomas, él asistía a congresos, tenía ascendiente, habitaba una guerrilla dolorosa. Había terminado *Todas esas muertes* dos días después del fallecimiento de Escudero, en 1970. Hablaría en el funeral a nombre de los amigos. Y entonces le dan el Premio Nacional de Literatura. Otro signo de tiempos convulsos, otra paradoja perfecta: él mismo vuelto una contradicción, un místico que leía en la revolución las claves de un martirio. Me imagino la coyuntura. La confusión. La energía. El modo en que se unían la vida y los libros.

El Nacional lo termina de consagrar. «El premio es una porquería», diría después. Mientras, dispara contra Nicanor Parra, al que desprecia. ¿Qué se siente al ocupar el sillón del Premio Nacional, donde se sentó el año pasado Nicanor Parra?, le preguntan. «¿Lo desinfectaron?»,

responde. De vuelta, Parra dijo de él que era «sólo un aspirante, no tiene condiciones para ser cogotero».

Le gustaba la guerrilla literaria. Tenía talento para la diatriba y el insulto procaz. Había acumulado odio, toda rabia era insuficiente. Porque el odio droguettiano era distinto del odio rokhiano, explosivo en su devastación, tierno en su violencia radical; o del odio mistraliano, una cuchillada en la sombra y a distancia; o del odio huidobriano, una bravata, una peripecia de cine mudo; o del odio parriano, la ironía mascando los dientes, el chiste como salida final.

Hubo escaramuzas por el premio: Droguett era un malagradecido, decían, no estaba a la altura del galardón, era cierta la leyenda que corría sobre su carácter avinagrado. Así, en los momentos exactos del triunfo de Allende, aprovecha su nuevo estatus para embestir en el debate sobre el lugar de los escritores en la sociedad. El remate sería en 1971 en «La literatura chilena de espaldas a la realidad nacional», un ensayo que publicó en *Mensaje*, la revista de los jesuitas. Allí dice: «¿Qué ha ocurrido en la literatura chilena en los últimos veinte años? La respuesta es tajante y definitiva, o definitoria más bien. No ha ocurrido nada».

Ya había escogido bando. Cuando en Cuba detuvieron y liberaron al poeta Heberto Padilla, quedó del lado del régimen. «Cuba es para nosotros, los escritores, nuestra verdadera arte poética», dijo en la revista *Casa de las Américas*. Luego sostuvo en una entrevista que «el escritor debe ofrecer su vida a la revolución, tal como los que no son escritores la ofrecen, porque es lo más valioso que tiene el hombre y también el hombre escritor, que lamentablemente en muchos casos está más cerca de la cobardía que de la inspiración».

Muere el Boom

Todas esas muertes había recibido el Premio Alfaguara. En 1971 viaja con Isabel. Va a Argentina y luego a Europa. El viaje, que es largo y bien podría ser turístico, termina en *Escrito en el aire*, publicado en Ediciones Universitarias de Valparaíso. En la portada, de Renzo Pecchenino, *Lukas*, tiene una bomba en la mano, casi sonrío.

La pieza más larga del volumen es «Repentina y trágica muerte de la novela hispanoamericana». Allí se inventa el fin de los autores del Boom en un accidente de avión en Palma de

Mallorca, presentándola como un sueño. No sé si es una parodia neurótica o una elegía; pero sí es una caricatura densa y terminal.

Dice: «No podía dormir pensando en ellos, en todos ellos, en los grandes escritores, soñando, transpirando, caminando, bebiendo al borde de la desesperación y de la locura en los lejanos barrios, al otro lado del agua, de la gran agua». A partir de la visión del avión estrellado, el escritor va desgranando un relato se desmonta en una serie de conversaciones terminales, todo dentro de una cabina a la que le falta el aire. La voz de quien relata hace aparecer voces y perfiles supuestos, las de Rulfo, García Márquez y Lezama Lima. Cada una de ellas es una caricatura densa, cada silueta es una síntesis de un universo, de una colección de tropos pero también su desviación. Dice sobre Rulfo: «Rulfo siempre estuvo muerto, que jamás estuvo vivo, eso no lo supo nunca nadie, tampoco él y por eso sus libros, sus fabulosos cuentos, su incomparable e inextricable única novela». O sobre Lezama Lima: «Cómo lo dejaron subir, no digo ellos, sus amigos, sus colegas y hermanos en esta parte de América a Lezama, sino la compañía, la empresa (...) ¿cuánto pesaba el pobre?, ese ser enorme, tan ancho y potente, tan inmenso como sus inmensas novelas». En algún punto vemos una pelea entre García Márquez y Cortázar: «Se dice que se juraron la muerte, que Gabo quería batirse a cuchillo en plana plaza de Macondo y que Julio pedía que se batieran a pistola en la cuerda tendida entre los dos balcones, se dice que el boom, se asegura que el boom, se agrega que el boom, se dice que los dos tuvieron la culpa».

Ahí se refiere a las «páginas prescindibles» de *Rayuela* y, al referirse a Vargas Llosa, usa la voz de un falso Lezama Lima: «Ustedes no tienen miedo como Mario, pobre Mario, nunca se atrevió hasta topar, hasta ensuciarse con las marcas del coraje y de la vida, siempre estuvo enviando cartas, cables, telegramas, codicilos, cerrando y pegando sobres, pero lo mismo se murió, parecía personaje de Rulfo cuando lo vi metiéndose él mismo en la tumba, apretando contra su pecho la postrera carta, el último número de la revista».

Así, la tragedia se va convirtiendo en el relato fantasmagórico de esos minutos finales en la cabina de un avión que cae al vacío. Mientras, se cuelan las voces supuestas de los autores. Dice el Lezama de Droguett: «Sé que nos tenemos que morir todos, todos, absolutamente, ya los veo a

«Alone era un canalla sin talento. Una antología de frustraciones. Se lo dije en Chile y mientras estaba vivo.»

todos los grandes escritores, los estremecedores novelistas, aun los que todavía están llenos de duda y pesadumbre, aun los que todavía golpean desesperados el interior oscuro de sus madres, ahí afuera, bajo el inmenso cielo formando filas interminables, uno junto al otro, de seres inmóviles, inmovilizados para siempre».

El relato concluye con la decisión de los gobiernos dictatoriales latinoamericanos de prohibir las novelas del Boom. El relato se ha transformado, abandonando la parodia y la sospecha; parece una profecía. Droguett narra la muerte posible de los autores como si fueran mercancías y objetos, marcas registradas. Nunca será parte de nada, no existe un lugar para él ahí. El viaje por Europa no hace más que devolverlo a sí mismo.

El golpe

«Estamos grabando directamente desde el desierto de Atacama, y vamos a entrevistar a un grupo de camellos, que visita la zona como intercambio cultural entre Sudamérica y el Medio Oriente», dice Ignacio Ossa Galdames cuando entrevista a Carlos Droguett el 5 de julio de 1975, un día después de la lluvia, poco tiempo antes de que el escritor deje Chile. Conversan escondidos. Droguett le dice Llanero Solitario a Ossa. Están clandestinos. Son amigos. Ossa es profesor de Literatura, hace clases en un liceo nocturno y en la Universidad Católica y es miembro activo del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el MIR. Droguett también es cercano al MIR, participa del grupo que Ossa ha montado en la universidad. Su objetivo, según un testimonio que Gabriel Salazar recoge en el segundo volumen de *Voces profundas: Las compañeras y compañeros de Villa Grimaldi*, era «desarrollar el teatro, la literatura y la poesía “comprometidos” con el proceso de cambio que estaba ocurriendo en Chile». Droguett estaba ahí con otros profesores y miembros del Instituto de Letras. En sus memorias, Manuel Cabieses, director de *Punto Final*, también

recuerda a Droguett como alguien cercano a la organización.

Es julio de 1975, falta poco para que deje Chile. Ossa es su guardaespaldas. Lo cuida. Está en peligro, recibe llamadas, la vida cotidiana es una amenaza. Droguett es vicepresidente del Instituto Chileno-Cubano de Cultura. Los años de la Unidad Popular lo han convertido en una especie de maestro, un contemporáneo. Ha publicado *Supay, el cristiano* y *El cementerio de los elefantes*, además de *Después del diluvio*, una pieza teatral, y Quimantú ha reeditado *Eloy*. En Valparaíso salen *Los asesinados del Seguro Obrero* y *El pecado social de la Biblia*, de su hijo Carlos. Carlos ha estudiado Teología; Marcelo, Medicina.

El golpe destruye todo. En cierto modo era un *déjà vu*. Todo esto ha pasado y volverá a pasar. «En Chile todos nos habíamos olvidado de los antiguos muertos, de los muertos en el Seguro Obrero, la población José María Caro, la matanza de la Coruña, la matanza de San Gregorio, la matanza de la Escuela, que ellos, esos muertos nos estaban hablando, pues estaban mirando a través de los años y del olvido y advirtiéndonos, aconsejándonos, poniéndonos la mano en el hombro, poniéndonos su recuerdo ensangrentado encima de la mano para que no nos durmiéramos», anotará en su novela póstuma sobre Allende.

A Ossa le dice que se siente humillado pero al mismo tiempo regocijado por haber permanecido en Chile, porque lo ha obligado a seguir siendo testigo. La historia de Chile es cíclica, repite sus masacres, el mismo teatro de sangre vuelve a abrir los cortinajes. Su hijo Carlos se exilia y Marcelo es detenido en Valdivia y trasladado a Isla Teja. Va a verlo hasta que lo liberan y sale al extranjero también. Regala una colección de sus libros a los presos. Mientras, trabaja en el Comité Pro-Paz, donde se ha presentado como voluntario; redacta recursos de amparo y apelaciones. Ha sido abogado o un proyecto de abogado y la burocracia es una lengua que maneja.

Vuelven la violencia, el horror, la revancha. La sangre. Una imagen se le impone, lo obsesiona: la del Tedéum que encarga la Junta Militar en 1973. Lo asquea. Vomita su asco en *Sobre la ausencia*, cuya primera versión publicó Camilo José Cela en 1976 en su revista *Papeles de Son Armadans*. Drogueit ya estaba afuera. En el texto, pura escatología, los cuerpos de la Junta Militar se retuercen y la imagen del Tedéum sintetiza el horror de la época, la continuidad de la violencia que Drogueit intuyó como un destino nacional.

«El delgado y embriagado Merino se alzó azuloso y ceroso y corrió sollozando y Mendoza se tornó color guano, amarillento y moteado y se dio cuenta de que se estaba haciendo caca y se levantó mirándose los pantalones y se posó con mesura sobre sus excrementos y se miró los pantalones y miró los pantalones de Leigh empapados, mientras Leigh transpiraba orines y se diluía más y salpicaba a Pinochet y Pinochet estaba sucio y tenebroso y se retorció en su agua, hundido hasta el pescuezo en una gameña de sangre y se quitaba los guantes y de los guantes surgían surtidores y suspiró hondo y se sentó primero en un confesionario y después en las gradas y se quitó las botas y las botas huyendo por los peldaños vertían pitones de sangre que regaban el altar y buscaban las piernas del obispo abrazado todavía al copón, llorando por encima, sin querer mirarlo, restregando cándido sus manos en la alba y larga estola. En el silencio se sintió gotear la sangre y todos la vieron brillar nítida y limpia entre los oros del altar y escucharon el grito», escribe el narrador antes de contar cómo Jesucristo cobra vida y trata de desclavarse de la cruz. «Cristo clamaba como un maldito y mientras llamaba y vociferaba se había desclavado violentamente, un brazo le colgaba inerte y malvado de los maderos de la cruz vacíos y ahora estaba pugnando por desclavarse entero», explica.

Enrique Lafourcade no soportó el texto. «Lafrustade», lo llamaría Drogueit. Había empezado *Sobre la ausencia* en Santiago el 75 y lo había terminado en Italia el 76. Entre las dos fechas estaba el asesinato de Ossa, detenido en la universidad por la DINA, «cuyo cadáver desnudo y martirizado, sin uñas y sin ojos, fue rescatado de la morgue el 22 de diciembre». A Ossa estaba dedicado el libro. En 2009 la editorial Lanzallamas publica la versión final del relato junto con una entrevista que le hizo Ossa

el 75. Leer las dos piezas juntos era feroz: Chile sólo podía ser narrado como una pesadilla, como una colección de masacres, como una ceremonia de la república profanada.

El tren que no se detiene

Escribió sobre el exilio en 1981, en la revista *Texto Crítico*. «Todo escritor o artista, por su incapacidad de adaptarse a moldes, patrones, consignas y esquemas, por su inadaptabilidad esencial, es un exiliado; sólo que, cuando se exilia verdaderamente, cuando sale por su cuerpo medianamente vivo de la tierra que lo formó, que lo sustenta, se nota más». El ensayo era un lamento que se desgranaba, la marca de un trauma. Acusaba a Nicanor Parra de delator. Incluía fragmentos de un poema que le había escrito alguna vez. «Me acuerdo de Violeta y tengo miedo», decía. El ensayo, la confesión, lo que fuese, establecía un horizonte de abandono, de devastación, de añoranza, y terminaba con tres poemas, escritos por un preso político, un desaparecido y un hombre muerto en la tortura, que él glosaba a modo de testimonio.

A esas alturas ya se ha instalado en Suiza, donde reside su hijo Marcelo. Escribe y reescribe de modo obsesivo, negocia con agentes, publica en las revistas del exilio, viaja a congresos, da conferencias. Por ahí hay poemas dedicados a Pinochet que eran parodias de Neruda: «Oigo tus desfiles y tus abrazos nauseabundos/ y la sombra de Allende te salpica/ como champagne rubia ensangrentada,/ vienes volando».

Cecilia Zokner cuenta detalles de su vida cotidiana en un número de 1988 de *Casa de las Américas*. Ordena papeles, pasa en limpio, se edita, se pierde en los laberintos de la repetición infinita. Trata de terminar quince o veinte páginas diarias. Si no lo logra cae en una depresión casi suicida, dice. Su letra es «casi espléndida, muy buenamoza, especial para ser fotocopiado».

Le dijo a Zokner que había escrito más de cuatro mil páginas, «la mayoría inéditas, entre ellas una novela de mil páginas dedicadas a Salvador Allende».

Eso era el exilio, la patria que le quedaba, la máquina de escribir como un tren que no se detiene. Trabajó mucho y poco salió a la luz. Eso era Drogueit también: una larga lista de obras que quedaron en el aire. Lo invitaban, lo traducían. *Pattes de chien* salió por Denöel. En 1981, la Universidad de Poitiers hizo un coloquio

sobre su obra. Mientras el Boom se convertía en una franquicia, él parecía desaparecer, refugiarse en la pulsión que lo había guiado toda su vida. Quizás la muerte que había soñado para ellos era real, una jaula de oropes. Él era otra cosa: una especie de padre Lacunza iracundo, alguien que había soñado con el apocalipsis y ahora sólo vivía suspendido en la pena de extrañamiento.

La escalera

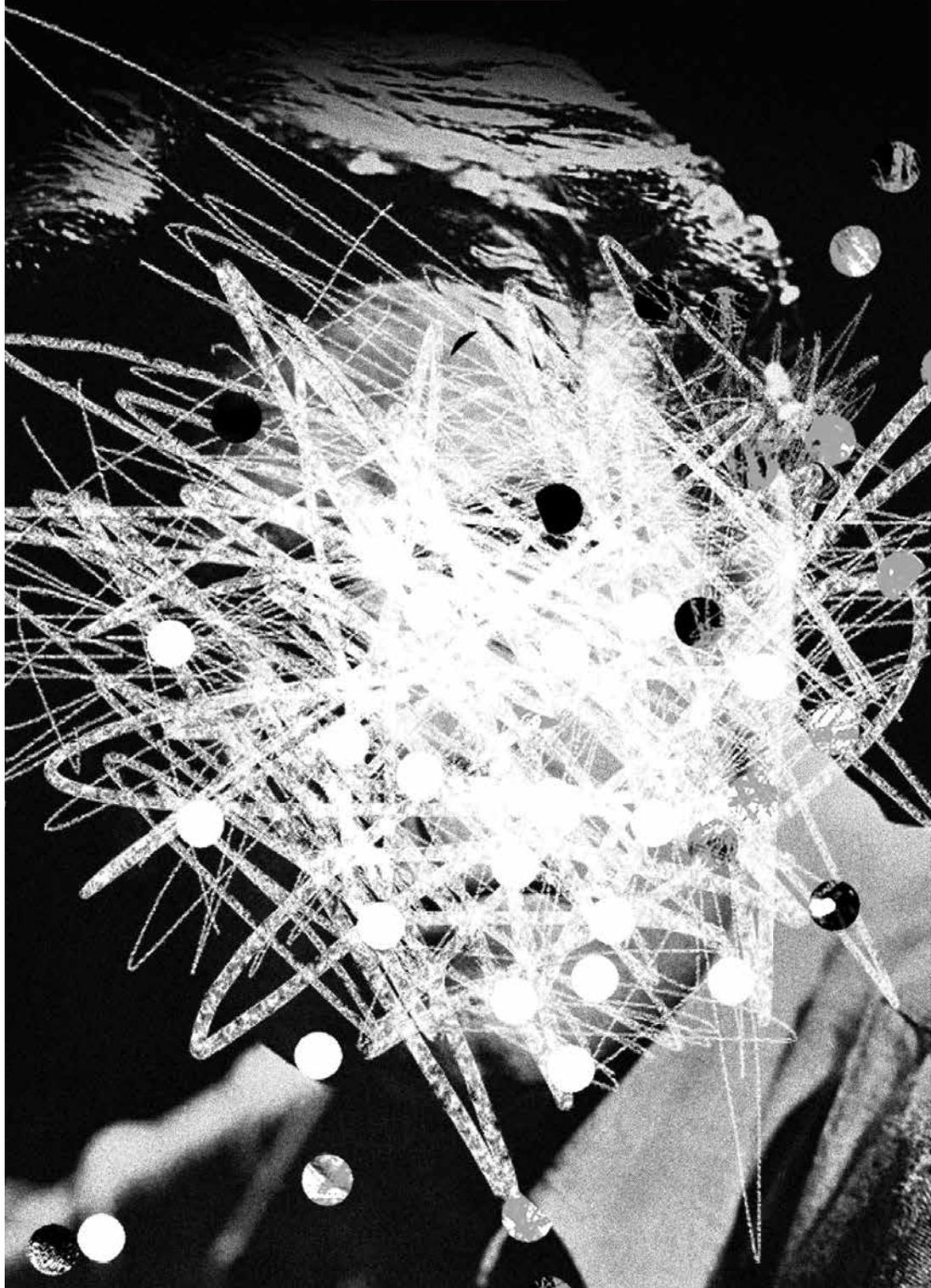
Murió en 1996. Tenía 84 años. Isabel había fallecido en 1989 y él guardaba sus cenizas en el velador. Cayó por una escalera no señalizada en un museo dedicado a Sherlock Holmes cerca de las cataratas de Reichenbach. Droguett tenía la costumbre de visitar lugares turísticos con sus amigos. Le gustaban los Alpes, Florencia y el lago Como. Europa podía ser un paisaje literario. Hay una foto de él con Isabel en Raron, donde murió Rilke; alguna vez acompañó a Zokner a ver la tumba de Allan Kardec en Père Lachaise.

Sus cenizas fueron arrojadas a un río. Me gustaría saber cuál.

Ese mismo año había dejado todo su archivo, que era gigantesco, al cuidado del Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers. En los últimos años varios sellos independientes han recuperado sus obras. Sigue siendo una experiencia límite leerlo.

No hay una fábula acá. No hay moraleja. Lo que hay es el sonido de una máquina de escribir que nunca se detiene. Insomne a través del siglo, el proyecto total de Droguett nos interpela desde su abismo: nos recuerda que el origen de nuestros sueños también es la materia trágica que concentra lo chileno. Su tensión es una señal de reconocimiento, y su violencia un santo y seña, pues habitamos las mismas calles y tenemos las mismas pesadillas.

Dossier
Te odio





Enterrar al enemigo

Carolina Sanín

1

Veo en la imaginación un funeral en el que abundan los enemigos de la muerta. Han ido a mostrar sus respetos —¿han ido a qué?— solos y en grupos.

La muerta tuvo muchos enemigos en vida. Algunos de ellos fueron a su funeral. Algunos de ellos son muchos.

Una muerta no tiene enemigos.

En el funeral, los enemigos se encuentran, se reconocen, se congregan. Allí se forma y se reforma una sociedad. Imagino la escena en una iglesia u otro templo, o en un jardín rojizo (amorado) frente a un horno crematorio. Los enemigos zumban en ese nuevo lugar de la concordia que la muerte de la enemiga les ha dado; en la convicción recién asumida de que «en verdad la enemistad es inconcebible». Parecen desbordados. Parecen haber accedido al otro lado de la vida. Es como si hubieran superado el tiempo. Han ido al entierro para que se sepa que no serían enemigos de nadie. O han ido a mostrarle su respeto a la muerte; o a pagarle.

Los veo de pie en la nave de la iglesia, mientras pasa el féretro, como si fueran los deudos. Allí me veo odiarlos. Me declaro su enemiga; pues me imagino adversa al enemigo de quien tiene muchos enemigos. Luego, imagino que siento y formulo el deseo de no sobrevivir yo a

mis adversarios. Me digo algo sobre la vergüenza de vencer. Sobre la irrisión de vencer. En la fantasía, me enseño a perder.

Pienso que no es insultante que ellos hayan ido al entierro de la enemistada a jactarse por haber durado un poco más que ella bajo el Sol. Insultantes son su satisfacción melancólica, su idea de que la enemistad se ha cancelado, su sapiencia con respecto a la brevedad de la vida, su «qué tonto habernos gastado en aquellas lides, ya que todos éramos mortales», su «pensar en cuánto nos peleamos, para nada», sus consideraciones sobre el tiempo perdido.

Me enemisto con cada antiguo enemigo de la muerta —no para siempre, pero sí por la duración de la historia humana— para saludarla a ella en la vida. Para defender el tiempo contra la noción de que lo sucedido fue perdido. Me hago amiga de la muerta, de la enemiga, de la mortalidad y del pasado.

Imagino que digo: «Ella tenía estos enemigos. Serán los míos».

No emprendo, sin embargo, una venganza — que es acopiar la herencia de la enemistad. No me dispongo a hacer nada. Sólo digo lo que digo.

Voy a seguir viéndolos en la imaginación durante un minuto más, en aquel funeral, antes de olvidarlos; antes de parpadear en la fantasía y que ellos queden, con mi parpadeo, muertos

Ser enemigos es estar trabados en una relación que tiene y cuenta una historia; es formar un vínculo con junturas y separaciones: una cadena.

y enterrados para siempre. Veo su rictus de compunción, que en cualquier momento se resquebrajará en una sonrisa. Los empleados fúnebres meten al fuego o en la tierra a la enemiga, y los antiguos enemigos se creen en el cielo; encima de los días, en el rapto sintético de la reconciliación.

(¡Ah, en cambio, la adversa muerte, quién sabe en qué más allá inesperado, en qué gloria inimaginable esté!)

Los veo salir de la iglesia o alejarse del horno o el cementerio. Llevan las manos juntas al frente, una sobre la otra, sobre la parte baja del abdomen. Salen y miran hacia abajo. Parece como si acabaran de comerse a su enemiga y acabaran de iniciar una «profunda digestión». Pero no se la han comido: no son exactamente sus depredadores. Ni siquiera creo que estos que he estado viendo en la mente, en ese entierro imaginario, y de los que he estado reportando, hayan sido enemigos de la muerte. Han sido sus maledicentes, sus detractores, solamente.

Además, tal vez sí sean sus dolientes. Tal vez a ellos, que la malquerían, les faltó que ella les diera algo.

En la memoria veo que el año pasado murieron dos colegas míos, escritores, con dos días de diferencia. Yo solía ser contraria al primero —a quien casi nunca veía—, mientras que con el segundo —a quien veía muy poco— tenía una relación de respeto y cariño. Pienso más a menudo en el primero que en el segundo, y el primero me hace más falta en el mundo. Con el segundo yo solamente tenía una historia completa y sabida: entre nosotros no podía tener lugar otra cosa que la reiteración de nuestra benevolencia. Cuanto iba a pasar entre nosotros tuvo tiempo de pasar. En cambio, la incordia con el primero limitaba mi imagen propia y mi previsión. Dictaba la esperanza de un enfrentamiento o de una resolución. Nunca tuvimos tiempo. No tuvimos ningún tiempo, pues nunca coincidimos. Nuestra oposición daba un porvenir.

La pendencia es lo pendiente.

La enemistad promete el duelo. Es el futuro.

Pensar en que hay algo pendiente entre amigos es dudar de la amistad.

¿La enemistad es cosa de esta vida —de toda la vida—, mientras que la amistad es de la otra vida?

2

Es fácil pensar en la rivalidad, en los rivales: en personas que aspiran a un mismo bien y que, para obtenerlo, buscan la exclusión del otro. Toda pareja de hermanos es un par de rivales. También los contrarios en una guerra son rivales. ¿Pero qué cosa son dos enemigos y qué es la enemistad? Ser enemigos es estar trabados en una relación que tiene y cuenta una historia; es formar un vínculo con junturas y separaciones: una cadena. Ser enemigos es haber convertido, a través del drama de la adversidad, la fuerza en lenguaje.

En la *Iliada*, si Héctor no hubiera matado a Patroclo, no habría sido enemigo de Aquiles, sino tan solo su rival: su igual en el campo contrario. Pero Héctor mató al amigo amado de Aquiles. No sólo decimos que mató a Patroclo, sino que *le mató* a Aquiles a Patroclo. La enemistad viene de un daño recibido y percibido. Siempre viene de antes, de un hecho cumplido —de una muerte y de un cadáver del que se ha dispuesto, al que se le han celebrado funerales—, por tanto, es vengativa.

Al considerar a Aquiles, a Patroclo y a Héctor, una puede querer decir que la enemistad es triangular. El enemigo es quien quita a un amigo, que puede ser un tercero, o puede ser el enemigo mismo. El enemigo es aquel que me dejó sin mi amigo, o que se me quitó como amigo, como igual.

Aquiles mata a Héctor —pues este ha matado a Patroclo— y se pone a arrastrar su cadáver. Ya no hay Héctor sino un cuerpo muerto, y ese escamotearse el enemigo es un nuevo motivo de rabia, un nuevo agravio enemistador. Al arrastrar el cadáver del otro, Aquiles no está rematándolo; de alguna manera, quiere revivirlo, actualizarlo: lo mueve. Quiere que se mueva. Lo pone a dar vueltas como la vida. Aquiles no quisiera

permitir que Héctor se le ocultara después de que lo ha dejado sin la imagen amada. Por eso no puede entregarlo para que arda en la pira.

El enemigo es quien no deja querer ni dejar de querer.

Luego llega Príamo, el padre de Héctor, a pedirle a Aquiles que le entregue el cadáver de su hijo. Hace que el héroe recuerde a su propio padre y lo vea a él, padre de su víctima, como su padre. No hace que Aquiles se compadezca por el sufrimiento del otro, sino que hace que entienda que él mismo es Héctor. Que un hombre es su enemigo.

El enemigo te muestra (en su cadáver, que es la materialización de tu enemistad) que eres una persona, como todas las personas. El amigo, en cambio, siempre te ha dicho que eres único, distinto de todos. El enemigo te enseña que eres mortal. El amigo te engaña.

Aquiles entrega el cadáver y se celebran los funerales de Héctor, domador de caballos. Se interrumpe la guerra. Se interrumpe el tiempo. Terminan la épica, el poema, la cólera.

3

El final de una historia –o de una obra dramática– es el momento de la amistad: la conjunción, la reconciliación, la anudación, la paz.

Ese momento es el entierro del enemigo: la compleción.

El resto de la historia –o del drama–, lo que está antes del final, es el desarrollo de la enemistad.

El discurso de la amistad es elegíaco: hablamos del amigo muerto, de nosotros en la muerte del amigo, de nuestra compañía perdida. El discurso de la enemistad es dramático, dinámico: hablamos de nuestra vida diciéndola con y contra la vida del enemigo.

La contienda es aquello de lo que se puede dar testimonio.

El discurso de la enemistad –la forma como la enemistad se dice– parecería más dialógico que el de la amistad. En el discurso de la enemistad –de los contrarios, de los que no se desean mutuamente el bien, de aquellos cuyas supervivencias son mutuamente excluyentes– podría parecer la puesta en escena y la construcción posible de la amistad.

Escribir del enemigo –pensar en él, ser activamente su enemigo– es hacer amistad con él. Pues la amistad es una obra. La pura enemistad

que no se ocupara de sí misma, que no se expresara, sería, en cambio, un descanso.

¿«Practicar la enemistad es hacer la amistad» se diría en un sentido análogo a «copular es hacer el amor»?

Sancho y don Quijote son los grandes amigos de la literatura: los que caminan lado a lado. Su historia es una conversación en la que ellos dos interpretan tanto los personajes de compañeros como los de contrarios. No son amigos como hermanos afines, sino que son intercambiablemente amo y sirviente, y maestro y reacio discípulo. Si fueran solamente amigos, y no también enemigos –si anduvieran siempre hombro con hombro en la misma dirección, y no se encontrarán también detenidos y enfrentados, peleándose por el espacio–, no se haría literatura entre los dos, o al menos no una literatura que diera cuenta de cuando están juntos a solas.

¿La enemistad es más imaginaria que la amistad?

¿Es, por tanto, más íntima?

No se me olvida que tengo enemigos, pero se me olvida quiénes son. Cuando estoy distraída, creo que mi mente toma a mis enemigos por amigos.

Uno hace amigos hablando de sus enemigos. Pero al hacerlo hace, además, amigos de sus enemigos.

Para vivir la enemistad nos caracterizamos y caracterizamos a los otros; para vivir la amistad, no. Por eso es fácil hablar de un enemigo y difícil hablar de un amigo, y, cuando empezamos a hablar de un amigo, por un instante sentimos que tenemos que hacerlo a la enemiga.

El enemigo es un personaje, no una persona. Es un rasgo y un destino; es uno de los personajes que puede convivir con otros dentro de un mismo individuo. Al determinar a nuestros enemigos, desarrollamos en nuestra emoción un proceso jurídico. Y una fábula.

4

El león es enemigo de la liebre, pues la acecha, la caza y la devora. El león es el fin de la liebre, o la liebre va a terminar en el león. El cuerpo de él es la tumba de ella. La persecución es el funeral.

La liebre, en cambio, no es enemiga del león, pues no puede matarlo ni comérselo. O la liebre sí es enemiga del león, pues tiene algo que él quiere; pues siempre está empeñándose en no darle lo que él necesita para vivir.

Tal vez el enemigo de la liebre no es el león, que lo puede devorar, sino el topo, tan parecido a ella pero más lento.

Ya la liebre está dentro del león: destrozada y dormida. Acontecida. Es parte del león. ¿En esa incorporación hay amistad?

El lugar de sepultura del enemigo en las historias de caníbales es su enemigo, que se lo come para adquirir su fuerza o su virtud, para incorporarlo (la digestión es la hoguera funeraria). Nuevamente, el hombre es su enemigo.

En el cristianismo, con la eucaristía se entierra y arde el cuerpo del amigo en el amigo. Y revive.

En las *Mil y una noches*, para salvar la vida de un hombre a quien un efrít va a matar por una antigua deuda de sangre (pues el hombre ha matado inadvertidamente al hijo del efrít), tres jeques cuentan sus respectivas historias. Por cada historia que lo satisfaga, el efrít concederá un tercio de la sangre del hombre condenado. Así, si las tres historias le gustan, lo liberará. El enemigo es, pues, reemplazable por las historias de tres desconocidos. Al contar las historias, los desconocidos se vuelven amigos del efrít —no solo de su víctima— y hacen que olvide la enemistad en virtud de la amistad triplicada.

Tal vez el enemigo de la liebre no es el león, que lo puede devorar, sino el topo, tan parecido a ella pero más lento.

Y, si hablamos de los animales como animales y no como tropos, también está el problema de si el hombre considera como sus enemigos a todos los otros animales (¿menos al perro?).

5

Tengo un solo amigo. Me conoce hace veintinueve años. Me conoce bien. Es indiferente a mí. Es como el Ojo de Dios. El amigo siempre es único. No hay más que ese.

Tengo muchos enemigos. Saben poco de mí, pero me inventan mucho. O sea que también me conocen mucho, en otros sentidos. Me miran todo el tiempo, con otro ojo de Dios. Me miran versionándose, no como en mi funeral, sino como si yo llevara siglos enterrada.

Mis enemigos son como ese diablo que no tiene hambre pero siempre tiene ganas de comer

—tanto leones como liebres—, que es legión y siempre aparentemente miente.

El enemigo te miente, aunque también eso es mentira, pues termina diciéndote con su mentira una verdad sobre quién eres; que eres el hombre, un mortal, cualquiera.

A veces tengo este temor, esta fantasía: todo el mundo es mi enemigo. Mis enemigos son tantos que llegan a ser todo el mundo. Escriben una carta contra mí; una petición de que se me saque del mundo, una sentencia. ¿A qué se me condena?, ¿se decide que no existo, o que soy otra? Eso: se decide que en adelante me llame de otro modo —Leona, Liebre, Topo—, como si en vida estuviera sepultada y sin lápida.

6

Al enemigo público —al enemigo de la cultura— se le deja insepulto —no se lo cultiva— para no recordarlo, para no olvidarlo; para que sean los animales carroñeros y no los hombres quienes lo incorporen. Es el caso de Polinices, asesino de su hermano y asesinado por este, traidor a Tebas, sobre quien Antígona, la hermana, espolvorea arena en desobediencia a los decretos del gobernante, que ha prohibido que se lo entierre.

En la fantasía, una puede llegar a ser la enemiga pública. La no amistada por nadie. La insepulta. Y entonces una dice que todo esto que escribe es la liturgia de su funeral, por si le niegan uno; la carta preparada para el momento de la proscripción. La traición de la traición de la traición.

La enemiga se da con su escritura su entierro, su Antígona.

Carolina Sanín es doctora en literatura española y portuguesa de la Universidad de Yale. Ha publicado entre otros libros las novelas *Los niños* y *Tu cruz en el desierto*, y ensayo y crónica en *Somos luces abismales* y *Alto rendimiento*.

Locuras

Cynthia Rimsky

Mañana voy a cruzar el centro de Montevideo con la maleta para tomar el transbordador y me van a asaltar. Hoy todavía llevo conmigo el documento de identidad, la tarjeta del banco, el reloj de bolsillo que me dejó mi padre. Es un día plácido. Tengo muchas cuerdas por delante para mirar cachivaches en la Tristán Narvaja. Me inclino por los vendedores no profesionales que traen a la feria las cosas de su propio mundo, colecciones, hobbies, las ramificaciones caprichosas de su curiosidad. No hay concesiones a categorías modernas, salvo algún intento pueril por dar a los objetos usados un valor sentimental. Los pocos que tuvieron éxito comercial al vender sus cosas revenden las de otros acumuladores. Los inadaptados suman tantos mundos y con un criterio tan ecléctico que tienen asegurado un espacio perpetuo en la variedad dominical.

Hacia el final de la tarde un grupo de ellos entra al bar, y los sigo. Repiten los chistes para mí como si fueran nuevos. La última botella se lleva la escofina del tío abuelo de uno que hasta hoy conservó la ilusión de devenir carpintero. No recuerdo qué más pasa. No tiene importancia. La narración es un pretexto para que recuerdes si alguna vez conociste a un personaje que te pareció excéntrico y en quien no volviste a pensar hasta que te presenté a estos y como por milagro te dieron ganas de volver a pensar en esa persona. Levantas la cabeza de la pantalla donde me lees a mí y te sorprende una ráfaga de viento

inesperada en este día calmo; apenas se va, tan veloz como llegó, aparece una vaca. Sí, una vaca.

Te explico por qué pongo en tu horizonte la vaca que come pasto en el campo al otro lado de la calle. Antes de que levantas la vista para encontrarte con la inesperada ráfaga de viento, vi que tu conciencia dudaba si ubicar al excéntrico que conociste en el casillero de los fracasados, los resignados, los perdedores, flojos, decadentes, sin ambición o iniciativa. En mi apuro por interrumpir el juicio, pensé que una vaca podría distraer a tu conciencia.

La vaca real, la vaca vivida, la vaca olvidada, la vaca muerta. ¿Y si facilitamos las cosas? Total, ya estamos conversando los dos por fuera del texto. Qué pasa si prescindimos de metáforas, sinécdoques, metonimias, elipsis, alegorías —no sabes el trabajo que da usarlas— y hacemos un pacto. Tú te comprometes a mantener las garras de tu conciencia lejos de mi historia y yo prometo llevarte por caminos donde tu conciencia nunca anduvo.

A días de mudarnos, la vecina me advierte sobre ti aunque no encuentra un nombre para definirte. Dice que a pesar de tu rareza nunca le robaste, la estafaste o acosaste, lo que al parecer sí hicieron los hombres de bien que viven aquí. Igualmente en el pueblo te llaman el Loco. No sé si sabes eso.

El límite que separa el territorio de tu locura del nuestro está cubierto por una malla rota, unas moreras, ligustros, una chapa. En tu fondo

Dicen que al padre de la joven que amenazaste lo ataron a un árbol para que no venga a matarte. Las calles del pueblo se vacían.

tienes invernaderos y corrales que valieron su plata, en estado ruinoso. Queda un pato, un par de gallinas japonesas, un conejo, restos de emprendimientos que te iban a hacer millonario. Las lluvias licuan las heces en el barro.

Un día golpeas las manos del lado de afuera de nuestra casa. Sé que eres tú. Es otoño y andas con musculosa. Tienes el pelo fino canoso, largo; pequeño de estatura y desproporcionado. Lo siento. No eres lindo.

Cuando voy a hacer la compra escucho que si no te dan la razón te cuesta controlar la ira, y que te trezaste a combos con varios gauchos. No creo todo lo que dicen, pero mi pareja se obstina en evitar el contacto contigo. Ahora estás afuera pidiéndonos pasto para tus aves, y en nuestro terreno, deshabitado por años, la maleza, el pasto, los yuyos, sobran.

Te ponemos como condición que vengas cuando estemos nosotros. No deja de ser humillante. Durante años los del pueblo entraron y salieron de este baldío.

El albañil te sorprende dentro. Se acaba el pacto. De tu fondo viene un intenso olor a mierda animal. Decido hablar contigo. Mi pareja llega a gritar de la desesperación para hacerme desistir. No se siente capaz de manejar la situación si te acercas demasiado a nosotros.

El vecino del noreste afirma que por las noches en tu casa estacionan autos sospechosos, policías traficantes. Es extraño que lo hagan en un lugar donde se sabe todo. El vecino le tiene miedo a las drogas, las tiene por destructivas, inmanejables. Desde mi patio veo crecer con envidia tus plantas de marihuana.

En invierno continuas llevando musculosa, short y chancletas. Cada vez que paso delante de tu casa me ladran tus caniches toy, me observa el galgo, y apareces. Es imposible evitar el contacto como quiere mi pareja. Tu necesidad de hablar es apremiante. No hay cómo parar tu soliloquio, eres de esos que no se preguntan por qué alguien tendría que escucharlos. La vecina se terminó peleando contigo porque no la dejaste opinar en los arreglos de su propia casa. En eso pienso cuando

me aconsejas sobre las especies que necesitan poda y te ofreces a hacerla. Me atemoriza que nos espíes. No tomo en cuenta las veces que observo tu terreno. Uno de los caniches es mudo, lo gracioso es que él cree que ladra, me dice mi pareja.

Desde el otro lado de la malla te ofreces a hacer la instalación eléctrica, la del gas, la carpintería, la pintura. Desaparecen tus aves. El olor tarda más. Escucho los golpes de tus palmas en la entrada. Quieres que te compartamos nuestra clave de internet para escuchar música. Sabemos cuánto te gusta el rock pesado.

Se que está mal negarte la clave pero a nuestros oídos siguen llegando los ecos de peleas pasadas con los vecinos. Le advertimos al agrónomo jubilado que no te frecuente, pero está podrido como tú de los hombres de bien del pueblo, y terminan a los combos.

Lo siguiente que sé es que le cuentas a mi vecina que la verdad te la envía Dios a través de un complicado sistema energético. El día anterior a la tragedia apareces encaramado arriba del pino, a unos diez metros del suelo, con un serrucho en la mano y sin zapatos.

Reconstruir lo que pasó es imposible, las versiones no encajan, se desdican. Voy a partir del momento en el que te veo hablando alterado por celular en la calle. No me parece raro porque este es de los pocos lugares donde se capta la señal telefónica. Le cuentas a alguien que te traicionaron.

La vecina nos avisa por WhatsApp que se está yendo en un taxi a la capital, pagado por sus hijos.

Antes de eso, sales de tu casa con una escopeta, te encuentras con la hija y la nieta de un gaucho viejo con el que peleaste. Les apuntas. La madre se llega a mear de miedo y corre a tomar el bus. A esa hora en el club ya hay gauchos tomando fernet mientras los hombres de bien juegan al truco. Todos le tenemos miedo al perro que adoptó la panadera porque ladra ferozmente y sin razón. Tú disparas al aire. Los gauchos y los hombres de bien se esconden bajo la mesa.

Aquí es cuando vienes a hablar por celular al frente de mi ventana y cuentas que te

traicionaron. Llega la policía, no estás o no abres. Ellos por protocolo no pueden forzar la puerta, y se van. A la madrugada apareces casi desnudo en el campo del delegado del pueblo, le gritas «delator». Aterrorizas a su madre. La policía allana tu casa. Descubren un sistema casero para cortar cocaína, estampillas con ácido, dinero y las plantas de marihuana. Nunca encontrarán la escopeta ni los casquillos.

Dicen que al padre de la joven que amenazaste lo ataron a un árbol para que no venga a matarte. Las calles del pueblo se vacían. Hay una supuesta explicación de tu comportamiento y es que ayer ingeriste todas las drogas juntas. Te vuelven a llevar detenido. El miedo del pueblo a que te suelten llega a oídos del intendente. El pueblo representa 150 votos.

Se te para el corazón.

Quedas esposado a la cama del hospital.

La vecina alimenta a los cinco caniches toy, los cinco gatos de raza, el galgo. ¡Las gallinas! Me introduzco con el novio de la vecina a tu terreno a salvarlas, husmeamos tu cama, la mesa, el refrigerador, la mugre, el sebo, la soledad, el abandono. Recuerdo algunos momentos de mi vida en que estuve a punto de rendirme. Tus dos hermanas se enteran de que estás en el hospital, aparecen con sus hijos para apropiarse de tu casa. Te van a operar. A tus hermanas no les preocupan los animales. La vecina duda si entregarlos en adopción, todavía puede que vuelvas. El galgo permanece echado a la entrada con una pena que sobrecoge a cualquiera que pasa.

De aquí en adelante se vuelve más confuso. Firmo una carta en la que el pueblo pide a la autoridad política que te dejen detenido. Lo que más nos asusta es que la policía no ha continuado buscando la escopeta. Al volver, me sale al encuentro el último garzón, le digo así porque después de 50 años en el oficio no deja de serlo; lo operaron de la cadera, apenas camina, pero fuma. Te tiene aprecio. Me cuenta que desde niño venías todos los años durante los tres meses de las vacaciones. Por algún motivo que él no se explica tu familia te maltrataba, andabas sin abrigo, te encerraban cada dos por tres en un cuartito de guardar sin luz. El último garzón parece hablar por todos los que sabían y callaron.

Como carecen de pruebas sustanciales contra ti, la autoridad política no puede impedirte que vuelvas. Mi pareja manda a que tapen con chapas el límite con tu locura. Algo salió mal en la

operación, tu deceso se prevé para esta semana. Tus hermanas dismantelan las construcciones que levantaste a un ritmo imparable, son las únicas que mantienen la esperanza. Ayudo a la vecina a convocar a una reunión adelante de la iglesia para hablar de lo que está pasando contigo y ver lo de tus animales, nadie llega. Los doctores te han salvado el corazón. Ya no hay motivo para que continúes en el hospital, están buscando un cupo en algún psiquiátrico. Los caniches toy se van rápido. Los gatos no están ni ahí con irse. Al galgo lo adoptan dos veces y las dos veces vuelve a tirarse a la entrada de tu casa. Está dispuesto a morir de pena si no apareces. Su devoción me intranquiliza.

Han pasado dos años. Busco en internet la cárcel de Olmos en la que te encerraron; las pruebas contra ti continúan siendo insuficientes. Es de las peores de la provincia, construida en 1939 para 1.300 detenidos, hay sobre 2.800. Tus hermanas dismantelaron los invernaderos, salvo uno donde tus sobrinos plantan marihuana. Una levantó una casa prearmada adelante y la otra puso una casa rodante al fondo. Todavía no cortan el eucalipto que amenaza caer hacia nuestra huerta. Tiran la basura a la calle cualquier día. No les importa. El vecino del noreste metió a su madre en un hogar para traerse a la novia con sus hijos. El novio de la vecina se encargó de ahogar a tus gatos porque le quitaban la comida a los suyos. La vecina se enemistó con el grupo de folklor porque le hicieron el vacío a su novio, y ahora bailan tango. Los hombres de bien tienen el culo cada vez más grande de jugar a las cartas, se descubrió que los dueños del restorán tenían a todos los empleados en negro; en vez de hacerles contrato, los echaron. Parece que los que roban en la cooperativa son ellos mismos. La última reunión tuvo que venir la policía. Algunas veces me da por pensar en la escopeta que no encontraron y me da miedo. En la cárcel de Olmos el contagio ya es inmanejable. Acá con el coronavirus está tranquilo, bueno, no tanto, se enteraron de que con mi pareja viajamos a Chile, fue antes de las cuarentenas, pero nos denunciaron igual. La pasamos en la casa sin salir, con la visión de la locura tapiada.

¿Vas a creer? Antiguamente en todo pueblo que se preciaba había un loco.



Ponwi kayñe: el enemigo interno

Danay Mariman

El mundo mapuche es un mundo pequeño. Según el último censo chileno somos un millón setecientos mil personas. A veces me da la impresión de que esa pequeñez nos asemeja a la elite, que se conoce toda y asiste a los mismos colegios. Cuando nos encontramos, si no nos conocemos, lo primero es preguntarnos el nombre, es decir, el apellido. Si la persona tiene un apellido mapuche y uno chileno, el que importa es solamente el mapuche porque es el que brinda información. La pregunta que viene a continuación es de dónde es la familia, porque a ese nivel ya no estamos siendo percibidos ni percibiendo individuos, sino relaciones de parentesco. Quizás no logremos ubicar a nuestro interlocutor enseguida, pero de pregunta en pregunta, yéndonos para atrás y adelante en el tiempo y recorriendo los cuatro puntos cardinales en el espacio, no tardamos mucho en descubrir que conoce a aquel o es primo de aquella que a su vez es la amiga de este de más acá que es conocido de un tío. El círculo, horrorosamente abierto en un principio, se cierra. *El mundo es un makuñ*, me dijo un amigo: el mundo es un pañuelo. (*Makuñ* es la manta que usan los hombres.) Pero es todavía más pequeño el mundo mapuche activista, que en función de su adscripción étnica interviene de una forma u otra en la arena pública y que participa, de ese modo, en *el movimiento mapuche*.

El movimiento es amplio, diverso. Sus variadas manifestaciones le hacen el contrapeso a lo numéricamente pequeños que somos: de izquierda, de derecha, que militan en partidos políticos chilenos, que intentan levantar partidos políticos mapuche, que forman alianzas, que las rompen, que militan por la lengua, que militan por la tierra, que creen que hay que participar y ganar espacios de poder en el Estado, que creen que la respuesta es ignorar al Estado, que creen que la llave es el sector privado, o que hay que acabar con el capitalismo, los que se toman la foto con las autoridades, los sapos, los que hablan de autonomía, los que hablan de plurinacionalidad, los que no entienden ni les importan esos conceptos, los awinkados, los warriache, los champurria, los que provienen de familias notables, los que han hecho notables a sus familias, los que creen que todo está por hacerse, los que creen que todo está perdido, los que vivían en la ciudad y se van a vivir al campo, los que vivían en otro lado y deciden volver al Wallmapu, los que escriben, los que leen, a los que les llega el cultrunazo, los historiadores, los históricos, los evangélicos, los ortodoxos, los laicos, los místicos, los tesoros humanos vivos, los artistas, los rostros, los que no se conocen acá pero sí se conocen afuera, en el mundillo de los organismos internacionales, los intelectuales, los antiintelectuales, los weichafe, los que se

El arreduccionamiento, algo nuevo y extraño para los mapuche, causó fricciones. Cuando hay tan poco espacio para existir y para legar a los hijos, cada centímetro empieza a ser celado.

venden, los que no, los que creen que mapuche se hace, los que creen que se nace, los antichilenos, los que tienen el puro apellido, los que tienen la pura cara, los que no tienen tierra ni en las uñas, los que recuperan tierra, a los que les compran tierra, los que son discriminados por otros mapuche que creen ser más mapuche, los que tienen los dos apellidos, los que tienen uno solo, los que lo perdieron en el trasvase patriarcal de las generaciones, la mapufarándula, los desaparecidos, los asesinados.

No es muy difícil imaginar que entre nosotros no estamos de acuerdo.

«Deseamos hablar de un hecho que es menester no dejar pasar desapercibido; creemos divisar un síntoma de futuras complicaciones. Nos referimos a la continua divergencia, desacuerdo ó falta absoluta de armonía en que viven los indígenas entre sí. Hemos notado que cada día se traen nuevas quejas de indígenas contra indígenas (...). Opinamos que estos choques nacen de causas extrañas a sus hábitos, costumbres, etc.». Así escribió en su informe de 1911 Carlos Iribarra, protector de indígenas de Valdivia. Hay algo de verdad en sus palabras y en lo que más adelante él mismo expone: el arreduccionamiento, algo nuevo y extraño para los mapuche, causó fricciones. Cuando hay tan poco espacio para existir y para legar a los hijos, cada centímetro empieza a ser celado. Cuando hay pobreza, cada gramo de trigo y de porotos, también. Pero en sus palabras igual hay sorpresa, como si pensara que lo natural sería que los mapuche convergieran en lugar de divergir. Lo cierto es que la totalidad armónica a la que apela la palabra indígena o mapuche no existe en la práctica. Nunca existió.

No se manda solo

No es común en el mundo mapuche despreciar a los *kuiſikeche* (los viejos). No tenemos ninguna canción que proteste contra los viejos vinagre y en nuestro mito de origen, donde las serpientes Kai Kai y Txeg Txeg se enfrentan en combate,

una inundándolo todo y la otra haciendo crecer cerros para que los mapuche puedan refugiarse, los que sobreviven son dos parejas, una de jóvenes y otra de viejos. Los jóvenes, porque ellos pueden procrear y continuar la especie, y los viejos, porque portan la memoria, necesaria para que esas vidas nuevas crezcan arropadas por el nido de la cultura. Sin embargo, hubo una época en la que los jóvenes mapuche buscaron desmarcarse de sus mayores. Se trata de la primera mitad del siglo XX, cuando los efectos de la incorporación a Chile estén haciendo estragos. Curiosamente, esta divergencia generacional también podría ser leída en clave espacial, como si semejante audacia, la de despreciar a los viejos, solo pudiera realizarse por el hecho de estar lejos de ellos y del territorio, a juzgar por la siguiente anotación de los diarios de Aburto Panguilef:

Don Pedro Catrileo Guiripil y su hijo Domingo Catrileo Queupumill.- Me dio cuenta que su hijo Domingo se va a Santiago, para trabajar. Se irá en la próxima semana (...). Le dije que no se desoriente en Santiago, como la mayoría de los jóvenes que viven allá, desde donde dicen que los caciques y sus principios no valen nada.

Aburto era fundador y presidente de la Federación Araucana, una organización creada en 1921. Junto con la Sociedad Caupolicán y la Moderna Araucanía fueron las primeras organizaciones mapuche modernas asentadas en Wallmapu, y también las más prominentes. Para la década del cuarenta, fecha de la anotación, Aburto tenía cincuenta años y treinta años de lucha, como a él le gustaba decir. También el fenómeno de la migración de los jóvenes mapuche hacia las ciudades ya tenía sus años y estaba ofreciendo sus primeros frutos: la creación de organizaciones con base en otros territorios. «Ya en los años 1925 al 1930, la Juventud Araucana se trasladaba a Santiago en busca de horizontes más benignos (...). Luego se dejó sentir el espíritu

de unirse de toda esta masa, cuyo ideal era luchar por la reivindicación de los derechos de sus hermanos, que sufrían allá en el Sur», escribe un anónimo en la editorial de *El Frente Araucano*, órgano difusor de la Sociedad Araucana. «En la Araucanía (...) hemos andado a tientas, sin encontrar un ideal propio que nos dé la verdadera clave y fortifique nuestras aspiraciones. Pues bien, como la única salvación de la raza aborigen está en sus hijos, la juventud araucana es nervio y esperanza de la Araucanía», escribe también desde Santiago Carlos Huaiquiñir, a quien vemos participando en varias organizaciones desde la década del treinta.

En 1939, los mapuche de Santiago convocaron a un «congreso nacional de la raza araucana» en Temuco. Varias agrupaciones del Wallmapu acudieron al llamado, no así las más prominentes. «Solo tres Sociedades no quisieron participar en nuestro Congreso: “La Caupolicán Defensora de La Araucanía”, de Temuco; “La Federación Araucana”, sin sede determinada, y “La Unión Araucana”, de Padre Las Casas; todas estas instituciones tienen el nombre pomposo de “Corporación Araucana”», sigue relatando la editorial. En este congreso se trataron los problemas «de la raza» y se decidió conformar el Frente Único de Araucanos de Chile, una alianza con pretensiones de exclusividad si nos guiamos por su nombre, que también abogaría durante largos años por los derechos mapuche.

Señor Aburto Panguilef: en este Congreso no se tomaron en cuenta los caciques del estilo que Ud. pretende que se consideren o se reconozcan, por cuanto en Chile, los caciques auténticos ya no existen, ni pueden ni deben existir, porque ni tienen ya ningún papel que desempeñar (...). ¿Y para qué agregar que ante sus propios hermanos de raza han perdido autoridad o ascendencia por su falta de preparación o de cultura? (...) Ud. hermano tal vez siente una nostalgia, porque el Congreso que condena, no se hizo ningún guillatún haciendo una rara mezcla de ritos católico y araucano, etc., como lo hace ud. en cada reunión. Tal vez ud. hermano, siente pena porque allí no se abogó por la poligamia, ni por ninguna otra costumbre de sabor a tiempos pretéritos...

La carta la firma Domingo Tripailaf, miembro de la agrupación estudiantil Nehuentuayñ,

agrupación que formó parte del Frente. Tres años después, en una reunión de la Corporación Araucana, Aburto, Venancio Coñuepan y José Cayupi concluirán: «De acuerdo no llamar el Frente Único de Araucanos de Chile, porque no se manda solo, y porque tampoco no representa la opinión oficial de la raza».

Los sueños de Aburto

En 1948, Aburto viaja a Santiago para entrevistarse con Carlos Ibáñez del Campo. Aprovechará también de asistir a dos asambleas de organizaciones mapuche, una de la Sociedad Galvarino y otra de la Alianza Cultural. En la primera le ofrecerán la palabra, en la segunda él deberá pedirla. En ambas se pondrá de pie para hablar y su alocución estará centrada en las divinidades que le habían sido reveladas en enero de ese año relativas a un sueño con el ministro de Tierras y Colonización en que este «atendía a la raza araucana en un instante». No era una divinidad menor, es sabido que en la primera mitad del siglo XX los mapuche peregrinaban a Santiago para entrevistarse con autoridades en la creencia de que saltándose a los mandos medios y a los funcionarios sus peticiones serían atendidas. Pero eso no solo no sucedía sino que muchas veces ni siquiera lograban concretar una entrevista. Aburto deseaba, además, «celebrar una concentración amplia de la raza para que todos sus hijos residentes en esta ciudad conozcan dichas divinidades, y que ojalá esta Sociedad y la Alianza Cultural conversen para hacer la concentración en conjunto».

Para Aburto, sus sueños eran divinidades o mensajes espirituales enviados directamente a su persona por el mismísimo dios cristiano, aunque la centralidad que tenían los sueños en su vida proviene de la importancia que siempre han tenido los sueños para los mapuche. Siendo él un dirigente que se creía ungido por dios para realizar su labor, sus sueños tenían el estatus de decretos oficiales y era frecuente que los comentara con los miembros de la Federación Araucana en sus reuniones, y que se tomaran como guías para orientar la acción política. Que pretendiera entonces reunir a los mapuche de Santiago para hacerlos oír el mensaje no era una locura. Al menos no para él.

Tras sus palabras, dice que en la Sociedad Galvarino «la asamblea, que se componía de cerca de 40 personas, me escuchó con la mayor

Recuerdo muy bien su mirada, que me decía que sabía perfectamente lo que yo estaba haciendo: pasar inadvertida.

admiración». En cambio, en la Alianza Cultural, «cuando hablé de divinidades de Dios se retiraron de la asamblea dicha señorita [Ana] Collío y Remigio Catrileo. ¡Que Dios les perdone el desprecio a su mensaje!». Finalizada su intervención en la Alianza Cultural, José Inalaf, su presidente, ofreció la palabra a la asamblea: «... nadie la pidió», escribe Aburto. Un silencio elocuente. Sin embargo, Inalaf le pide que se quede y ambos, junto a la directiva, se sientan en una mesa a beber vino. Allí sucede otro episodio de desagravio. Era costumbre de Aburto hacer firmar en su libro diario a algunos de sus interlocutores, sobre todo para dejar constancia de algún acuerdo que se había tomado. En este viaje a Santiago, irá recolectando no solo firmas sino también mensajes hacia su persona a la manera de saludos o recuerdos. Pasadas las horas y el vino, Aburto querrá que los mapuche de la Alianza firmen también su libro diario: «A las dos horas de la mañana pedí a los hermanos de raza, señores José Inalaf Navarro y Carlos Huaiquiñir, poner su firma en este libro y se negaron. ¡Que Dios provea y alumbre a la mentalidad de la juventud!».

Esta ofensa lo hará escribir días después, cuando la directiva de la Alianza Cultural salga en el diario con una fotografía a gran tamaño: «... vi la foto e información apócrifa de José Inalaf Navarro por aquella Alianza que no existe ni existirá».

Joyas

De niña mi papá y mi mamá siempre me dijeron que éramos mapuche, así que crecí sabiéndolo, que no es lo mismo que crecer sintiéndolo o viviéndolo, pero no dudé. En mi curso, dos éramos mapuche, Millaray Llanquitruf y yo, pero solo a ella la molestaban por india, quizás porque su nombre era más estridentemente mapuche que el mío y porque mis características físicas, a diferencia de las suyas, me alejaban del imaginario común. Nunca la defendí del hostigamiento, tampoco fuimos amigas. Recuerdo muy bien su mirada, que me decía que sabía perfectamente

lo que yo estaba haciendo: pasar inadvertida, no tomar partido ni por ella ni por los otros a fin de salvar mi pellejo. Su mirada y mi conciencia, que ya distinguía el bien del mal, siempre me hicieron sentir culpable y al mismo tiempo otra, como si dentro mío habitara una pérdida desconocida, un enemigo interno. No era, sin embargo, la primera que percibía a una parte de sí como amenaza y, obrando en consecuencia, la omitía para salvar otra.

Mi cuñada pertenece a una familia mapuche de los alrededores de Temuco. Una familia que le da la espalda con disimulo a esa parte de su historia, que prefiere no hablar de ciertas cosas. Cuando se tituló, y como modo de reivindicar esa mapuchidad omitida, decidió pedir prestados un txapelakucha y txarilogko y asistir ataviada con ellos a la ceremonia de entrega de diplomas. Todas lo sabemos: las joyas, más que ser un complemento, son la totalidad de la vestimenta de la mujer mapuche, son las que además brindan el tintineo característico, parte fundamental de la belleza del atuendo. Entre más ruido, mejor. Después de la ceremonia, mi cuñada fue a la casa de su abuela, que al verla se emocionó hasta las lágrimas y le dijo que nunca como hasta ese momento había lamentado no haber conservado las joyas que su mamá le había heredado y que ella regaló, apenas pudo, como quien se desprende de una brasa ardiente. Ni mi cuñada ni sus hermanas sabían que su abuela había tenido joyas alguna vez, pero sí sabían que, a pesar de ser hablante de mapuzugun, en algún punto de su vida había abandonado su lengua y la había reemplazado por el castellano. Algo similar le pasó a mi suegra, que una vez que entró a la escuela tuvo que dejar de usarla bajo la amenaza de severos castigos. Tampoco quiso su madre seguirle hablando a ella y a sus hermanos en mapuzugun luego de que dos carabineros de a caballo se acercaran a su casa en los alrededores de Pitrufquen y le dijeran, no se sabe con qué pretexto, que en adelante tenía prohibido usar su lengua delante de sus hijos. En mi familia paterna nunca supimos si los abuelos habían

hablado mapuzugun, en vida no los habíamos escuchado hacerlo, y no fue sino hasta muchos años después de que murieran que uno de mis primos conoció a un pariente que recordaba a nuestro abuelo no solo hablando sino cantando en mapuzugun.

El abuelo, recordado por sus hijos como un hombre de pocas palabras, había hablado mapuzugun en su otra vida, la de antes de migrar a Santiago.

Desprenderse de la lengua, desprenderse de las joyas, son actos de una radicalidad simbólica difícilmente traducible en palabras y que solo pudieron efectuarse por el miedo y el rechazo que ser mapuche representó para una generación de mapuche.

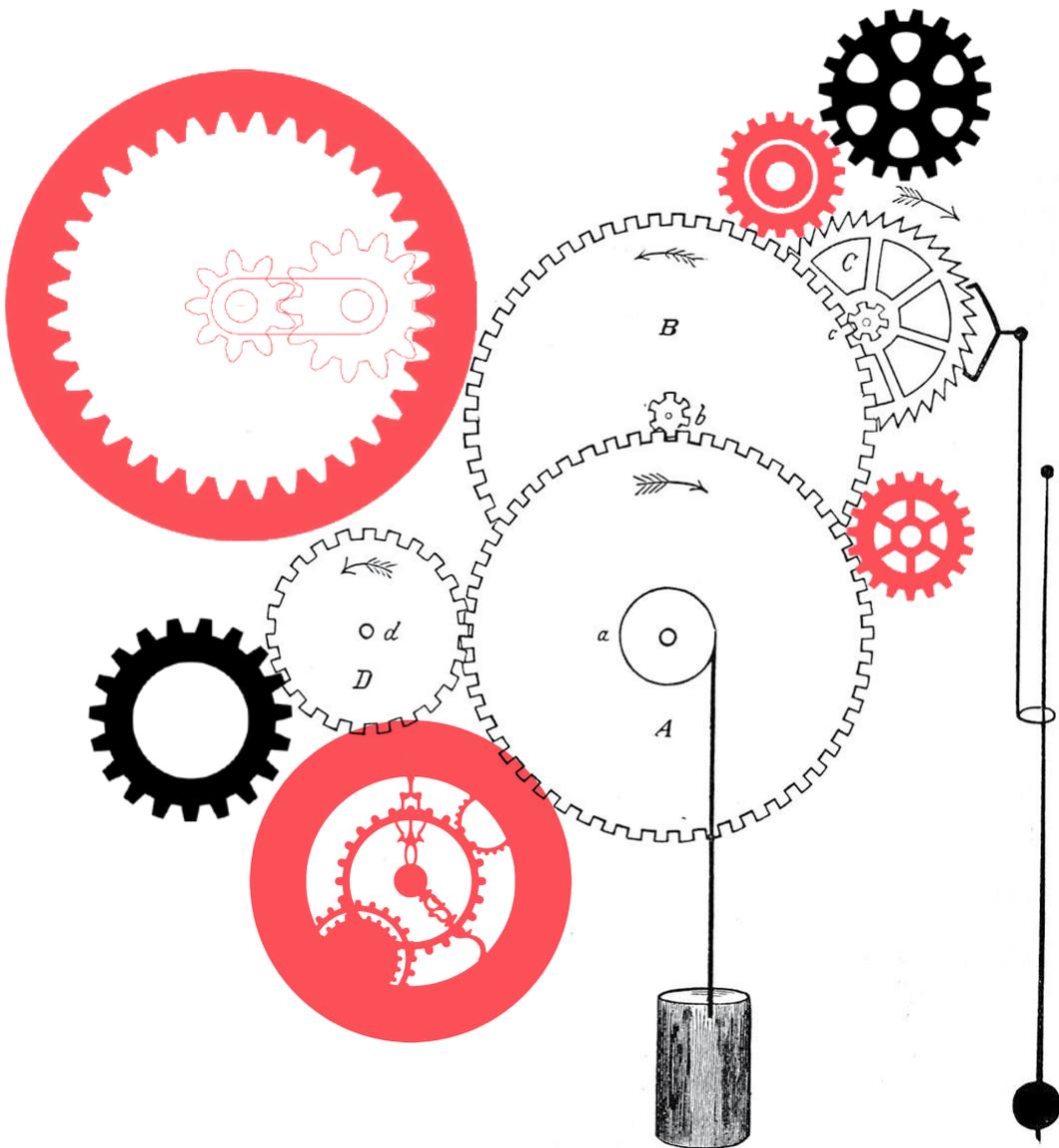
Intentar traducir y subvertir ese despojo en imágenes, palabras, acciones, y acoger al enemigo interno para amigarse con él es la tarea que generacionalmente muchos de los nietos, si antes no lo hicieron sus padres, están llevando a cabo.¹

Danay Mariman Catrileo es editora por la Universidad de Buenos Aires e investigadora.

¹ Una videoperformance bastante elocuente y emotiva sobre esto es la que hace la artista Paula Coñoepan con su abuela en «Perder el origen».

El odio a la técnica

Julietta Marchant



En una escena totalmente insignificante de *Ana Karenina*, Vronsky, Ana y Golenischev visitan el taller de un pintor. Mientras los tres contemplan sus cuadros, Mijailov, primero sumergido en el desdén hacia la nobleza y sus vínculos con el arte y luego arrojado a un entusiasmo desmedido por saber la opinión de esos mismos nobles, espera en silencio. Todos concuerdan en la maestría de Mijailov, quien se colma de satisfacción. Hasta que Vronsky dice: «¡Esto tiene una técnica perfecta!». De ahí en adelante todo va en picada en la cabeza del artista: no comprende a qué se refieren con esa palabra, pero le parece que se trata de una facultad mecánica. Esta escena pasa como pasan muchas escenas breves en las más de mil páginas de la novela. Y, sin embargo, es la única que marqué. El pasaje me inquieta: como Mijailov, muchos poetas se ofenden si alguien se refiere a la técnica como eje central y apelan a una esencia intocable –por el lector, por el editor y probablemente por el mismo autor–, una especie de inmanencia de lo que *la poesía es*. Esa creencia de que la técnica es complementaria, de que hay algo más allá o más acá de la técnica, me parece discutible.

Lo que no sabe Mijailov es que Vronsky, Ana y Golenischev de regreso a casa siguen hablando de sus cuadros y que la palabra que más se repite es «talento». Dice Tólstoi que mediante esta palabra «nombraban algo que no comprendían, pero de lo que deseaban hablar». Quizá esa manera de designar lo que vieron hubiera dejado tranquilo al pintor. Y a los poetas.

En *El odio a la poesía*, Ben Lerner se refiere al odio de los poetas por la Poesía. La Poesía es un ideal, el poema es lo que la letra permite. El poema nombra –son las palabras dispuestas en la página–, la Poesía se mantiene siempre innominada, protegida de la negociación que implica la lengua. El trecho entre poema y Poesía, entonces, genera siempre una decepción, la misma que ocurre entre un objeto real y un ideal. Los poetas aletean desesperados tratando de saltar esa grieta sin nunca conseguirlo, a pesar de toda técnica, talento, conocimiento o entusiasmo.

Hace unos meses, leía echada en la cama y fui a la cocina a buscar un vaso de agua. En el living estaba sentado con los puños apretados frente al computador alguien que intentaba escribir, mientras yo intentaba hidratarme. Lo miré y solté una queja. Le pregunté qué estaba haciendo: «Escribo», me respondió iracundo. En

su mirada había inquietud, frustración e incomodidad, pero, sobre todo, allí se proyectaba el odio a la Poesía. No una resignación, sino una vitalidad movida por la imposibilidad de llevar lo invisible –lo que supera todo saber– a lo visible –el lenguaje–, la disputa que los poetas tenemos tratando de traer las cosas hacia nosotros o de ir hacia las cosas, depositando en ellas una membrana sensible llamada lengua, que jamás cubre un objeto. No vi nubes ni metros de satín rodeándolo, no estaba la musa dictándole al oído ni los dioses soplando en la espalda. La escritura es mucho más doméstica de lo que deseamos. Y ocurre entre un computador, una taza de té y el odio. Pero qué odiamos cuando no podemos escribir. ¿Será que el enojo venía de la ausencia de la musa o de que las palabras se desplazaban cuando él ansiaba tocarlas?

Sabemos de la sensibilidad de un autor, de su manera de ver el mundo, mediante el lenguaje. La forma en que da cuenta de ese modo de ver, de cómo posa el ojo en los objetos, es a través de las palabras. Todos sufrimos y sentimos intensidades, pero quien siente esa exigencia del mundo de ser escrito requiere de una cantidad de herramientas para poder obrar; no basta con decir «estoy sufriendo».

Y eso es una técnica. Vengo repitiendo tantos años esa frase que en un punto temí terminar odiando mi propia intuición. Solía recibir de vuelta objeciones que van desde la inspiración, como máxima intimidad de un poeta consigo mismo y su proceso creativo, hasta el genio y el talento, pasando por *el no sé qué*; ese «no sé qué» que tiene un poema y que no podemos nombrar: sabemos que contiene una potencia, una voz y, por ello, una singularidad, algo que juzgamos como único. Sin embargo, no disponemos de ninguna palabra para nominarlo, escapa al saber del sujeto: es un saber del no saber, lo experimentamos aunque no logremos encajarlo en los conceptos que tenemos para ordenar la realidad. Se trata, dicho sea ya de una vez, de una experiencia estética. Y esta experiencia por qué la tenemos, ¿gracias a lo divino, a la musa, a la existencia de un planeta naranja donde fuimos reproducidos los poetas y luego enviados a la Tierra en naves espaciales?

La técnica maceró su definición en mí cuando leí en Seamus Heaney una aproximación: «Implica el descubrimiento de modos de salirse [el poeta] de sus límites cognitivos habituales

La Poesía se mantiene siempre innominada, protegida de la negociación que implica la lengua.

para adentrarse en lo inarticulado: una disponibilidad dinámica que ha de mediar entre los orígenes de la emoción en la memoria y en la experiencia y las estrategias formales que sirven para expresarlos en la obra de arte». No está la poesía «técnica» por allá, hecha en un laboratorio, y la poesía que reniega de la técnica por acá —con un cuerpo lleno de chinches que dicen «memoria», «inspiración», «inconsciente», «aparición»—; en realidad, la poesía es una técnica: ocurre en el cruce de algo *preverbal* —lo intuitivo, la memoria, la emoción, una disposición de los sentidos— y formas que conducen eso que era invisible trayéndolo al campo de lo visible: el lenguaje articulado, la manera que hallamos para que la intensidad se haga espacio, afirme su fuerza y logre tocar al lector. Ese toque que tantas veces nos llega al cuerpo —nos sentimos conmovidos— no fue obra de un talento sin más, que uno podría conservar en un frasco con el cordón umbilical de un ser prodigioso, sino de alguien que comprendió que la escritura ocurre entre la sensibilidad y la capacidad de conducir lo intangible a lo tangible.

Aunque pensándolo bien quizá el problema sea otro. Anhelamos que lo que hacemos posea un estatuto superior. La mera técnica nos parece mundana y aparece la necesidad de pensar la poesía desde otra orilla. Hace unos meses leía a un poeta reclamando por redes sociales porque la poesía contemporánea solo se refería a nimiedades, a animalitos y objetos banales cuando había otro espacio desde el cual escribir: los grandes relatos, la patria violada, la herida de Chile. La figura del poeta mesiánico alimenta nuestro canon desde siempre. La poesía es un llamado —¿de dónde?— que nos llama —¿a quiénes?— a pensar los grandes temas —¿cuáles?—. Tal vez el asunto sea cómo se constelan nuestros deseos de grandeza respecto de nuestro oficio. Quizá, en el fondo, lo que odiamos no es la poesía sino nuestra infinita insignificancia. Y necesitamos proteger algo de ella. La Poesía, así, se levanta y erige su enorme P, la altura de su mayúscula, donde descansan la inspiración, los grandes relatos, el talento y el virtuosismo y

nos quedamos tranquilos, ante la certeza de que, frente a nuestra insignificancia, hay algo trascendente que, aunque no podemos nombrar y sobre todo por ello, relampaguea y hace de nuestro lugar en el mundo algo necesario. En este punto, me aparece otra P: la de Sylvia Plath: «No escribo poemas sobre Hiroshima, sino sobre un niño que se forma dedo a dedo en la oscuridad. No escribo sobre los terrores de la extinción masiva, sino sobre la desolación de la luna que ilumina un tejo en un cementerio cercano. No escribo sobre los testimonios de argelinos torturados, sino sobre lo que piensa por la noche un cirujano cansado. En cierta forma, estos poemas son desviaciones». ¿Desviaciones de qué? ¿De los grandes relatos? Probablemente. Y cito acá a una mujer porque presiento que a las mujeres nos han criado sin temor a lo pequeño. Y que, mientras allá suceden las más grandes batallas entre poetas —que desgraciadamente, mediante Facebook, sabemos que no tienen valor literario alguno—, nosotras escribimos sin temblar frente a la insignificancia que nos corresponde: la de lo humano.

Julieta Marchant es poeta y editora.

Ínsulas extrañas

Marcela Labraña

UNO «¿Cómo aceptar hablar de este amigo?» Así, con esta pregunta, Maurice Blanchot da inicio a su ensayo *La amistad*. Es una pregunta difícil, aun más, dados los tiempos que corren, tan ajenos a la vida que solíamos tener. El caso es que he aceptado hablar de este amigo, más bien de esta amiga, porque a través de ella intentaré hablar de la amistad en general... o quizá sea al revés. Una suerte de necesidad y también una dosis de egoísmo hacen que sienta que ha llegado la hora de hablar, la hora de escribir sobre esta amiga. La vida entera he intentado creer que la amistad no tiene nada que ver con nuestro ego, con nuestra pequeñez, pero la experiencia me ha enseñado que hay cierto tipo de amigos a los que perdonamos y nos perdonan toda clase de miserias, e, incluso, que hay quienes las celebran en descarada e inexplicable complicidad.

DOS «Los rasgos de su carácter, las formas de su existencia, los episodios de su vida —escribe Blanchot— no pertenecen a nadie. No hay testigos.» Así, «los más cercanos no dicen más que lo que les fue cercano, no lo lejano que se afirmó en esa proximidad, y lo lejano cesa en el momento en que cesa la presencia». Los primeros meses después de la muerte de mi amiga traté de juntar esos pedazos hurgando en los recuerdos de los más cercanos. Vi cómo lo lejano

que afirmó nuestra proximidad se escurría de esas anécdotas porosas y se afincaba en largos silencios tras esas evocaciones. «En vano pretendemos mantener con nuestras palabras, con nuestros recuerdos y una cierta figura nueva, la dicha de permanecer en la luz, la vida prolongada con una apariencia verídica. No pretendemos más que llenar un vacío, no soportamos el dolor: la afirmación de ese vacío.» Recurriré con frecuencia a este ensayo de Blanchot que encontré cuando regresaba a Chile pocos días después de su muerte. Estaba de vacaciones y no pude cambiar los pasajes para poder asistir a su funeral. Vagando como alma en pena en la librería El Virrey de Lima, di con *La amistad* y pensé, tras leer el primer párrafo, que quizá me ayudaría escribir algo sobre ella. Me tomó casi dos años y medio, y varios más que justificados retos de la editora de este croquis por mi lentitud, llegar a lo que ahora están leyendo.

TRES Pienso en «ínsulas extrañas», en dos islas vecinas que intercambian víveres, castillos en el aire, risas, abrazos de bienvenida y despedida y silencios, muchos silencios en compañía. De vez en cuando estas islas sincronizan sus relojes y deciden ir al continente. Entran en el ruedo, en el mundo, con cuidado y sigilo; la idea es salir lo menos trasquilado posible de esas incursiones.

Varios de mis grandes amigos son personas a quienes pensé que les caía mal, o que a mí me caían pésimo.

CUATRO Ese verano, La Oficina de la Nada y miembros de sus filiales se reunieron, como es tradición, a leer el horóscopo chino de Pedro Engel. Esa vez, yo decidí sumar el I CHING. Este fue el hexagrama que el *Libro de las mutaciones* arrojó en esa ocasión para ella:

58.  Tui / Lo sereno, el lago

La imagen:

Lagos que reposan uno sobre otro: la imagen de lo sereno.

Así el noble se reúne con sus amigos para la discusión y la ejercitación.

«Un lago se evapora hacia arriba y así paulatinamente se agota. Pero cuando dos lagos se enlazan no será fácil que se agoten, pues uno enriquece al otro. Lo mismo ocurre en el campo científico. La ciencia ha de ser una energía refrescante, vivificante, y únicamente puede llegar a serlo en el trato estimulante entre amigos de ideas afines, con los que uno platica y se ejercita en la aplicación de las verdades vitales».

(*I CHING, El libro de las mutaciones*)

CINCO En una pared de mi escritorio armé un panneau con postales de pinturas célebres y no tan célebres y una foto. Levanto la vista del computador y veo, en esta suerte de ventana al mundo, a una liebre yacer sobre la hierba. Allí están sus largas y peludas orejas, sus bigotes, sus patas delanteras y el fondo sin más mácula que su sombra, el monograma de Dürero y una fecha: 1502. A poco más de una postal de distancia este monograma se repite en la reproducción de una acuarela emplumada cargada al azul. Justo bajo la liebre hay dos ángeles levitando sobre un manto de olas. Escoltados por gaviotas, los ángeles del prerrafaelita John Duncan transportan con infinita delicadeza y solemnidad a una joven, casi una niña, hacia el cielo. Abajo y a la derecha del despegue de los ángeles una mujer se baña en una tina al aire libre. La acompañan tres damas y dos sirvientes. Es una postal de *La tenture de la Vie Seigneuriale: Le Bain*, un tapiz medieval

millefleurs, es decir, con un fondo sembrado de plantas o ramas con flores, dispuesto sin ningún efecto de profundidad. Este fondo se mimetiza con el extremo inferior izquierdo de la única foto que forma parte del conjunto: la lavanda en esplendor enmarca a mi amiga vestida de azul.

Hace pocos días armé este panneau. Es uno de mis escasos logros en esta cuarentena.

SEIS He soñado con ella. No tanto como quisiera. Hace tiempo que no lo hago y eso que he soñado mucho en estos tiempos de cuarentena infinita. En uno de esos sueños me entregaba una maletita verde y me pedía que la escondiera. Pienso que quizá era verde porque casi todas las veces cuando salgo de mi casa te veo linda y radiante con un vestido verde, esperándome para ir juntas a un vernissage.

SIETE *La soledad de los números primos* (*La solitudine dei numeri primi*) es el título de una novela de un autor italiano que no he leído. En un vuelo vi una película basada en esta novela. No era muy buena pero en los aviones veo películas que no vería jamás en tierra firme, es decir, en mis cabales, es decir, con mis cinco sentidos en alerta. Me gusta mucho el título porque me recuerda la soledad en compañía que se brindan dos islas extrañas.

OCHO «Debemos renunciar a conocer a aquellos a quienes algo esencial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento. La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante, cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el conocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos), sino el movimiento del acuerdo del que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad, la distancia infinita, esa separación fundamental

a partir de la cual lo que separa se convierte en relación» (Blanchot). En cierta medida, ahora que escribo esto la estoy traicionando, la estoy convirtiendo en un tema de conversación. He tratado de ir hacia ella sin ir del todo, de mantener la distancia, el respeto a la extraña calidez de nuestros silencios.

NUEVE

Pendientes:

- Hablar de música, de gustos musicales.
- Salir a bailar con otras amigas.
- Celebrar en su casa el año nuevo chino. Ella ya había comprado unos adornos de papel para la ocasión y me había enviado una foto, habíamos armado la lista de invitados, los tuyos, los míos y los nuestros, y estábamos pensando el menú.
- Aprender a cocinar pulpo. Teníamos a una profesora en mente y a varios interesados en armar un grupo para concretar la clase.
- Curar juntas una exposición que se te ocurrió a partir de un libro de Juan Eduardo Cirlot.
- La edición y publicación de tu ensayo sobre *Alamiro*, de Adolfo Couve.
- Ir a Valparaíso.

DIEZ

«Lo que solemos llamar amigos y amistades no son más que relaciones y familiaridades entabladas por alguna ocasión o ventaja a cuyo propósito nuestras almas se unen. En la amistad de que yo hablo, las almas se mezclan y confunden entre sí con una mixtura completa, que borran y no vuelven a encontrar ya la costura que las ha unido. Si se me obligara a decir por qué le quería, siento que no puede expresarse más que respondiendo: porque era él y porque era yo.» Michel de Montaigne se refiere aquí, en su ensayo «La amistad», a su amigo Étienne de La Boétie, quien murió por la peste en 1563 a los 32 años. «Hay, más allá de todo mi discurso, y de todo lo que pueda decir de modo particular, no sé qué fuerza inexplicable y fatal mediadora de esta unión. Nos buscábamos antes de habernos visto y por noticias que oíamos el uno del otro, las cuales causaban en nuestro afecto más impresión de la que las noticias mismas comportaban, creo que por algún mandato del cielo. Nos abrazábamos a través de nuestros nombres. Y en el primer encuentro, que se produjo por azar en una gran fiesta de una ciudad, nos resultamos tan unidos, tan conocidos, tan ligados entre nosotros, que

desde entonces nada nos fue tan próximo como el uno al otro.»

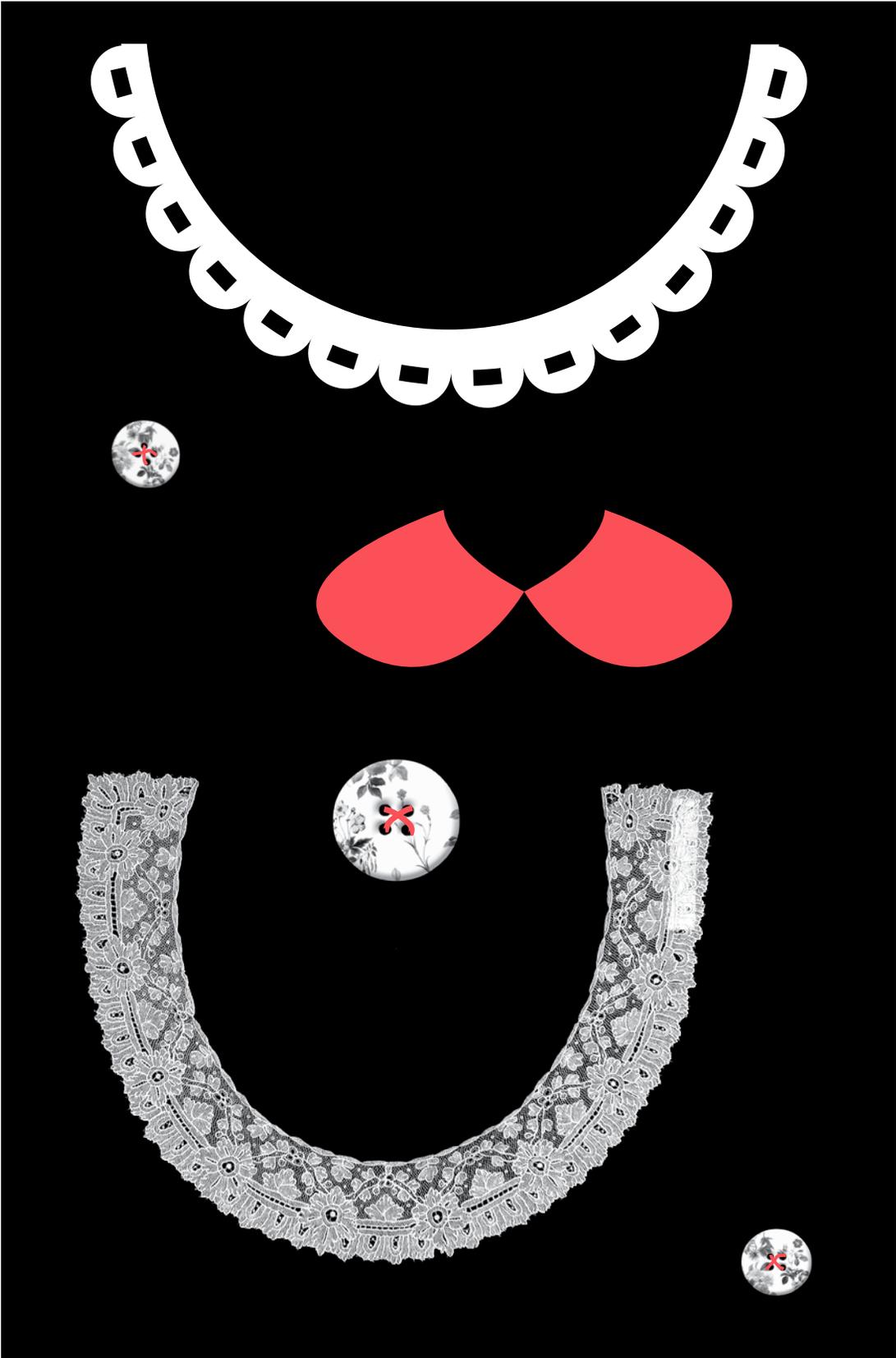
No es, para nada, la historia de nuestro primer encuentro. Fui su profesora y quizá por lo mismo tuvieron que pasar algunos años antes de que nos hiciéramos amigas. Además, durante el primero de los cursos en que fue mi estudiante yo estuve convencida de que le caía mal y de que le cargaban mis clases. Ahora que lo pienso, varios de mis grandes amigos son personas a quienes pensé que les caía mal, o que a mí me caían pésimo. El mentado primer encuentro entre Étienne de La Boétie y Michel de Montaigne se produjo probablemente en 1557, hacia el final de la vida de Étienne. No son pocos los estudiosos que consideran que Montaigne idealizó esos escasos seis años de amistad. Según Pascal Quignard, Montaigne inventó esa amistad. Después de la muerte de Étienne, en sus veinte años de encierro y escritura, intentó restaurar la conversación antes que la amistad, restablecer esa «comunicación que sostenía la cabeza fuera del agua de la vida ordinaria, del tedio, de las guerras religiosas, del olvido». La nostalgia de ese tipo de conversaciones «late y anima como un corazón los *Essais*».

ONCE

«Me encaminé entonces a la casa que habitan mis amigos.

La casa tiene nueve pisos. En cada piso hay un departamento. En cada departamento habita un amigo mío. Total: nueve amigos ascendentes: el del primer piso es un amigo grande y sincero; pero el del segundo, lo es más; y el del tercero, más. Y así, a medida que suben los pisos, también la amistad que nos une; hasta el noveno.

Cuando reina la paz total en mi espíritu, cuando en él no se percibe ni un oleaje, visito a los amigos del primer y segundo piso. Mas cuando alguna pasión empieza a removerse dentro de mí, voy trepando por las escaleras en proporción exacta de la potencia de tal pasión. Raras veces visito al entrañable amigo del noveno. Pero las veces que lo visito, nuestra amistad se explaya, estalla, como una bomba colosal» (Juan Emar, *Un año*).



La guerra puertas adentro

Marcela Aguilar

Hace unas semanas, una señora publicó en Twitter sobre lo feliz que estaba sin su nana. No solo se ahorra su sueldo, escribió: la comida y los artículos de aseo le duraban más y los platos se quebraban menos. A propósito de su comentario, alguien recordó un libro autoeditado por una autora chilena, una especie de manual de autoayuda que se titula *Vivir sin nana*. Su contratapa destaca una cita del libro: «Vivir sin nana es abrirte a la posibilidad de menos dramas pequeños y cotidianos que son piedras en el zapato en tu camino hacia una felicidad más profunda». Y Amazon lo promociona así: «Este libro abre una oportunidad para las familias de países como Chile, donde las clases acomodadas acostumbran a contratar personas para hacer el aseo, pero ven que cada vez hay más problemas asociados a las empleadas de casa particular, que solemos llamar cariñosamente “nanas”».

De entre los muchos detalles perturbadores de estas citas, hay uno que me incomoda en especial: es esa aparente amabilidad, esa rabia no reconocida, ese odio que no estalla, porque está cubierto bajo pesadas capas de hipocresía, conveniencia (si echan a la nana qué hacen con sus casas, con sus hijos, con sus vidas) y culpa, piadosa culpa. Todo termina, entonces, en alguna agresión imperceptible, dudosa, soterrada. Y así pasan los años de mañosa convivencia entre enemigos, puertas adentro.

La literatura está poblada de sirvientes y patrones en guerra. Un artículo publicado en 2014 por Juan Gomis muestra cómo la llamada «literatura de cordel» —novelas baratas y populares— en los siglos XVIII y XIX en España mostraba a las criadas como enemigas domésticas: su protagonismo era directamente proporcional a su maldad. Están también las doncellas abusadas, las viejas dominantes, las confidentes de sus amas, las pechoñas y las coquetas. El hilo que tensa esas historias es el de una relación imposible, que aparenta los modos de la amistad pero que es, en todo momento, un juego de poder.

Esa ambigüedad es insoslayable incluso para gente progresista, bien intencionada, educada. Eso es lo que plantea la escritora franco-marroquí Leila Slimani en su novela *Canción dulce* (2016).

En ella Myriam, joven abogada, se casa y decide abandonar su carrera para cuidar a sus niños. Tiene muchas amigas que ya lo han hecho: dedicarse a la —supuestamente— exquisita labor de alimentar, estimular y ver crecer a esas personitas deliciosas en uno de los barrios más perfectos de París. Al comienzo, no reconoce ni ante sí misma que está harta de la vida doméstica. Pero el hastío le grita en el oído:

Cada vez odiaba más las salidas al parque infantil. Los días de invierno se le hacían

interminables. Las rabetas de Mila la sacaban de quicio, los primeros balbuceos de Adam la dejaban indiferente. Su necesidad de salir a caminar sola iba en aumento. De gritar como una loca en la calle. «Me están comiendo viva», se decía a veces.

Entonces Myriam decide volver a trabajar y busca una niñera. Encuentra a la mujer perfecta y va hilando con ella una relación llena de dobleces:

Paul se preocupa, porque los horarios son demasiado largos. «No me gustaría que algún día nos acuse de explotarla». Myriam le promete que todo volverá a su cauce. Ella que es tan rígida, tan recta, se reprocha el no haberlo hecho antes. Hablará con Louise, pondrá las cosas en claro. Por un lado se siente violenta, pero en el fondo está encantada de que Louise se imponga a sí misma esas tareas domésticas que ella nunca le ha pedido (...) Hace lo posible para no herir la sensibilidad de Louise, no despertar en ella envidia o tristeza. Cuando va de tiendas, para ella o para sus hijos, esconde la ropa recién comprada en una vieja bolsa de tela y no la abre hasta que ella se ha marchado. Paul la felicita por dar muestras de tanta delicadeza.

Paul y Myriam están emparentados con Nora y el narrador de *Como de la familia*, la novela de Paolo Giordano sobre la relación de un joven matrimonio burgués con la niñera de su hijo. Pero, mientras para Giordano todo es dulzura y armonía, Slimani observa el revés de esas buenas intenciones:

Él sabe lo necesaria que es Louise para ellos, pero ya no la soporta. Con su físico de muñeca, su cara de mosquita muerta, lo irrita, lo pone nervioso. «Es tan perfecta, tan delicada, que en ocasiones siento una especie de empacho», le confesó un día a Myriam. No soporta su silueta de jovencita, la manera de diseccionar cada gesto de los niños. Desprecia sus abstrusas teorías sobre la educación y sus métodos de abuela. Se burla de las fotos que les envía a sus móviles, diez veces al día, en las que los niños alzan sus platos vacíos, y ella pone un comentario: «Me he comido todo».

Y Louise, a su vez, ahogada en deudas, con una hija perdida y un departamento inmundo que se

cae a pedazos, los odia, con un odio «que va en contra de sus impulsos serviles, de su optimismo infantil. Un odio que mezcla todo. Está absorbida por un sueño triste y confuso. Atormentada por haber visto y oído demasiado de la intimidad de los demás, de una intimidad a la que ella nunca tuvo derecho. Nunca tuvo un dormitorio propio».

Canción dulce es la autopsia de una relación: todo está a la vista, en especial lo que usualmente no se nombra. De eso escribe Leila Slimani: de lo que existe y avergüenza. De la gozosa libertad que experimenta una madre el día en que por fin vuelve a ser más que el recipiente y el soporte de sus hijos. De la secreta rivalidad de esa mujer con su empleada doméstica, la persona en quien más confía y a quien más teme.

Leila Slimani nació en Rabat en 1981, de padre marroquí y madre francoargelina. Se crio en Marruecos y fue a la universidad en París. Tal vez sea su doble condición de francesa y marroquí, su nacionalidad ajena y propia, lo que la ha convertido en una especie de testigo implacable de los dobles discursos. Su libro *Sexo y mentiras: la vida sexual en Marruecos* (2017) es una mezcla de ensayo y reportaje que enhebra datos con testimonios de mujeres marroquíes sobre experiencias como ser virgen, casarse, tener amantes o ser homosexual. Slimani no solo expone las grietas del discurso oficial marroquí sobre la pureza y castidad de sus ciudadanos, sino que denuncia a quienes, con buena intención, defienden que la cultura marroquí debe ser respetada a costa de los derechos sexuales de los individuos.

Sexo y mentiras... es el libro más militante de Slimani, el que revela sus convicciones feministas con una claridad pedagógica. En sus novelas, en cambio, la narración es quirúrgica: el montaje de las escenas no deja espacio al comentario del narrador. Tal vez por lo mismo son también mucho más poderosas.

Slimani se hizo conocida por su primer libro, *En el jardín del ogro* (2014), la historia de una adicta al sexo que, para guardar las apariencias y conseguir alguna seguridad económica, se casa con un médico aburrido con quien nunca logra un orgasmo. La narración la persigue por las habitaciones sórdidas en que se encuentra con sus amantes. Con muchos de ellos mantiene el contacto y a veces se reencuentra. Como todos los adictos, Adèle pasa días, incluso semanas, alejada del sexo: hace deporte, no bebe alcohol,

¿Quién controla a quién en la relación con la niñera? ¿Es Myriam, que poco a poco acepta que Louise se haga cargo de todo, sin fijarse en horarios, sin guardar las distancias? ¿O es Louise, que impone sus reglas de orden en las cosas y en las personas?

se duerme temprano. Pero entonces vuelve a soñar, sueños húmedos que la perturban hasta enloquecerla de deseo:

Querría entregarse a una jauría, y que la devoren, la chupen, la traguen entera. Que le pellizquen los pezones, le muerdan el vientre. Querría ser una muñeca en el jardín de un ogro.

Adèle llega tarde al trabajo, se pierde durante horas, inventa excusas absurdas para encubrir sus escapadas. Su descontrol es el de cualquier adicto, pero sobre ella pesan también las convenciones sociales, las expectativas del mundo sobre las mujeres casadas, en especial cuando han obtenido ventajas materiales de esos matrimonios. Richard, su marido, no se entera de nada hasta que se entera, pero incluso en ese momento no entiende: lo que ocurre con Adèle está en el territorio de lo innombrable.

En una entrevista radial le preguntaban a Slimani qué clase de patología afectaba a sus personajes, Adèle, la señora, en *El jardín del ogro*, y Louise, la niñera, en *Canción dulce*. «No soy psiquiatra, no me interesan sus diagnósticos – respondió ella sonriendo, elegante –, me interesa contar sus historias.»

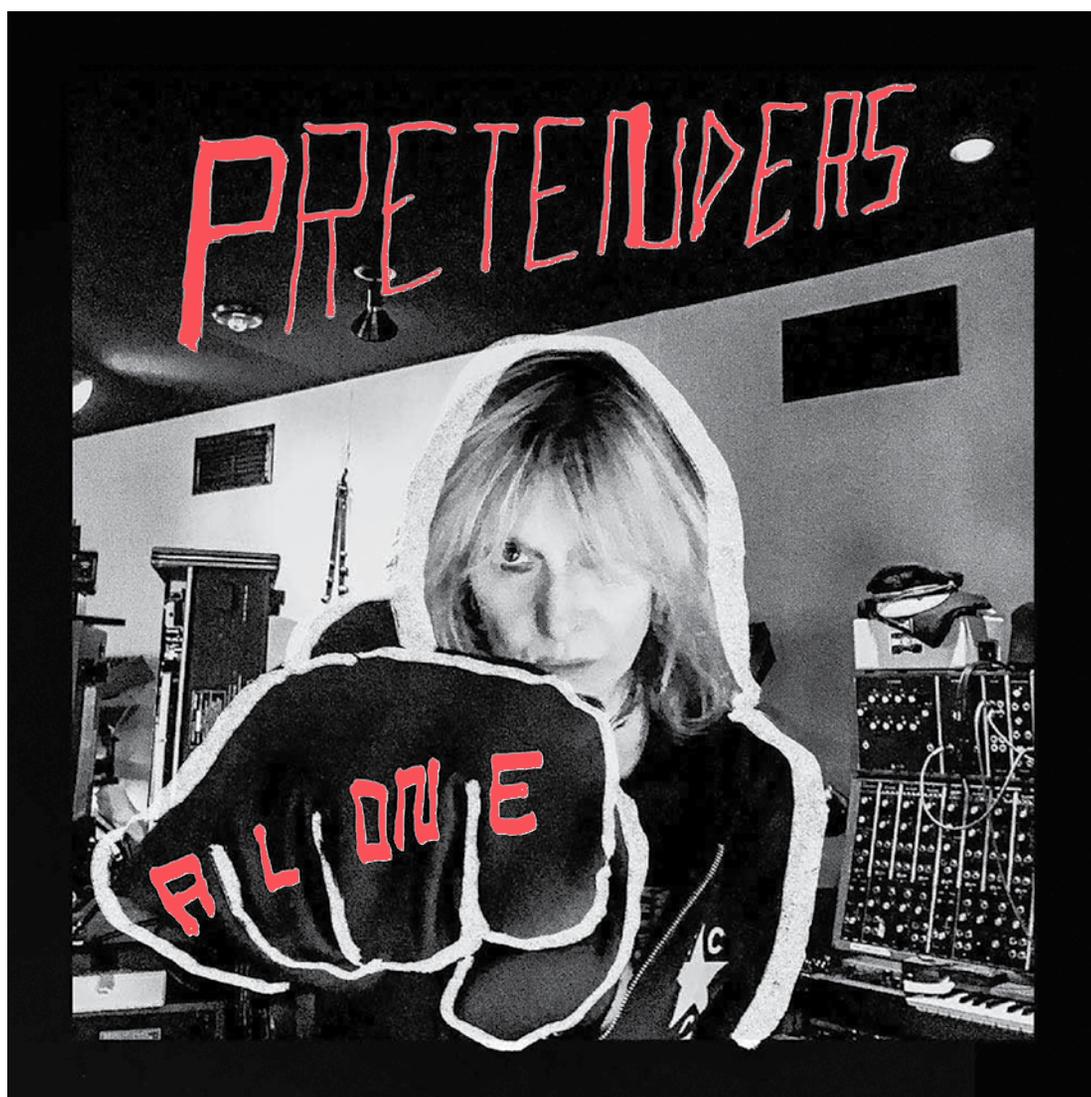
El hilo que conecta estas novelas es, a juicio, de Slimani, las guerras de poder que se libran cotidianamente en los espacios íntimos: en la casa, en la cama. Y sí, hay en estos personajes un afán por imponerse o por no dejarse doblegar, y hay también un juego de espejos: ¿quién controla a quién en la relación con la niñera? ¿Es Myriam, que poco a poco acepta que Louise se haga cargo de todo, sin fijarse en horarios, sin guardar las distancias? ¿O es Louise, que impone sus reglas de orden en las cosas y en las personas? ¿Quién

controla la relación entre Adèle y Richard? ¿El que paga las cuentas y organiza a la familia o quien oculta una vida paralela? En los mundos de Slimani, esos espacios cerrados y opresivos donde los odios se maceran lentamente, la locura de una mujer, un repentino gesto de extrema violencia, pueden ser una forma amarga de liberación.

Marcela Aguilar es directora de la revista *Dossier* y decana de la Facultad de Comunicación y Letras UDP.

**Hay una línea
delgada entre
el odio y el odio**

David Ponce



Fue una gran verdad cuando la cantó Florcita Motuda. Las canciones del te odio y del te quiero ya están hechas, decretó ese cantante irrepetible en 1981. Pero no fue menos cierto cuando lo contradijeron diecisiete años después los Fiskales Ad Hok. Odio, odio, odio-odio-odio-odio, dijo e insistió cuantas veces fue necesario el vocalista de esa banda punk en 1998, para rubricar luego la declaración con el verso «sentimiento de verdad». Florcita Motuda tenía razón: el amor y también el odio pueden volverse lugares comunes en el negocio de la música. Pero, sea sustantivo o, mejor todavía, verbo conjugado en primera persona singular, ese odio en Fiskales muestra cuán genuina va a resultar una canción hostil si el sentimiento es de corazón.

El repudio ha sido buen consejero para escribir letras y ponerles música. Definir a un enemigo y cantar esa enemistad es también una toma de postura, y funciona en ajustes de cuentas a escala personal, como los de John Lennon versus el Maharishi Mahesh Yogi en «Sexy Sadie», o Álvaro Henríquez en versos del estilo de «La vida ajena es tu especialidad» y «Hasta cuándo te dan pega / por dar pena a los demás», y también en definiciones frente al mundo, ese mundo que es sordo y es mudo como ha enseñado el tango, y que fue y será una porquería según sabemos por la misma fuente. Lo hace Rage Against the Machine cuando exhorta a conocer a tu enemigo en una de las rabiosas canciones de su primer disco. Lo hace Serrat cuando retrata a cierta gente con frases como «y la culpa es del otro si algo les sale mal» y fija su posición: entre esos tipos y yo hay algo personal. Y lo hacen sus maestros, cuando Georges Brassens escenifica su mejor fantasía anti-gendarmes en «Hécatombe», para corroborar que la animadversión por las policías es tema universal, o cuando Jacques Brel desliza en el estribillo de «Les bourgeois» una invectiva gruesa a la burguesía en una composición que de paso es mucho más que eso, es resumen de la vida completa en tres estrofas y un estribillo nada menos.

No siempre es cuestión sólo de desprecio ni descalificación de algo ajeno. También se ha tratado de la intimidad del odio como antónimo de amor. Si el amor es un campo de batalla, dicho por la rockera Pat Benatar, entonces su colega Joan Jett está situada en medio de ese campo cada vez que oímos su mayor himno junto a los Blackhearts: me odio por amarte. No anda lejos Morrissey con uno de sus muchos autorretratos

hechos verso y título de canción: soy odiado por amar. Y ahí está también Andy Bell cuando entona una de las mejores melodías del dúo Erasure para cantar y bailar: me encanta odiarte, o «amo odiarte», para traducirlo con el anglicismo más habitual ahora. Hay una línea delgada entre el amor y el odio, según escribió Chrissie Hynde en uno de los mejores elepés de los Pretenders, y si tenemos presente de acuerdo a la experiencia que tan sólo se odia lo querido, entonces lo dejó establecido aun antes la suprema Palmenia Pizarro al interpretar los versos del autor y compositor peruano Rafael Otero López. La enemistad raya en una forma de afecto, como pueden atestiguar Fito Páez y Joaquín Sabina, quienes al parecer terminaron peleados tras hacer a dúo un disco que por algo se llama *Enemigos íntimos*.

Presuntuoso

Esa línea delgada es la que transita con el máximo estilo Carly Simon, la que podrá ser recordada por la ternura de esa melodía para la niñez llamada «Itsy bitsy spider», pero que mostró todo su filo en «You're so vain», una canción de revancha por todo lo alto. Por la pizca de maldad con que está aliñada. Las mejores palabras suelen ser las que se resisten a ser traducidas, y «vain» bien puede ser una de esas: resulta «vano», en correspondencia literal; o bien «vanidoso», o «fatuo», o «egoísta». «Presuntuoso» es la mejor, pero aun así no hay caso, falta vocabulario para retratar el tono exacto de desprecio y burla apenas esbozada con que ella canta ese estribillo: «Eres tan presuntuoso / Apuesto a que crees que esta canción es sobre ti / ¿No es cierto? ¿No es cierto?».

Supuestamente está inspirada en Warren Beatty o alguna otra celebridad. Poco importa. Sea para quien sea la dedicatoria, es una jugada maestra al menos por tres dobles razones. No sólo interpela sino que increpa al sujeto en cuestión, pero sin hacerle el favor de nombrarlo. Al no nombrarlo no sólo lo descalifica, sino que además lo hiere en esa misma vanidad, porque lo confunde (de nuevo en dos sentidos: le niega la certeza de un nombre propio y lo diluye entre una masa). Y Carly hace todo esto público, y en ese punto «You're so vain» no sólo es oprobio colectivo, además permite a cada persona que escucha identificarse con la historia. Es una canción de enemistad utilitaria, lista para usar, como comenta Paula Molina en una de las primeras emisiones de su podcast «La Franja»: «Es

El odio, tal como la nostalgia, ya no es lo que era. Queda pensar que se trate sólo de un asunto semántico específico y que sigan disponibles tantos otros términos afines, algunos de los cuales pueblan estos apuntes, entre repudio, diatriba, invectiva, enemistad, hostilidad, animosidad, animadversión, desprecio, venganza, represalia, revancha, rencor y, por qué no, maldad.

un hit donde Carly Simon no tiene tantos. Pero si hago una canción donde me quiera vengar de ti, la voy a hacer lo más popular posible».

Pero a veces las sutilezas no bastan. Y ha hecho falta irse a las manos, en sentido figurado. La breve batalla de canciones que siguió al término de los Beatles en 1971 es un ejemplo de manual. La gatilló Paul McCartney con «Too many people», de su disco *Ram*, y más conocida es la respuesta de John Lennon con «How do you sleep?», del LP *Imagine*. Son dos rounds de meta y ponga, donde si uno reprocha «Ese fue tu primer error / tomaste tu golpe de suerte y lo partiste en dos», el segundo responde: «El error que cometiste estaba en tu cabeza». Si McCartney repasa no sólo a su excompañero sino también a Yoko Ono entre líneas del estilo de «Demasiada gente en busca de un pedazo del pastel», Lennon retruca «Vives con *straight*s que te llaman rey, saltas cuando tu mami te dice algo». Insiste el primero: «Demasiada gente sermoneando sobre qué hacer». Se exalta el otro: «El sonido que haces es *muzak* para mis oídos / Debiste haber aprendido algo en todos esos años».¹ Y, al menos en la estadística de diatribas, Lennon duplica a McCartney por la vía de lavar la ropa sucia en público. Todo vale. «Así que *Sgt. Pepper* te tomó por sorpresa», le recuerda para empezar. «Lo único que hiciste fue Yesterday / Y desde que te fuiste eres sólo otro día más», agrega, con cita a «Another day», canción de McCartney solista. «Esos freaks estaban en lo cierto cuando dijeron que estabas muerto», remata, en alusión a la

ridícula leyenda urbana de que, tras la supuesta muerte de McCartney, un impostor ocupaba su lugar en los Beatles. Si hay que arbitrar esa contienda es claro que, por capacidad de rencor, es Lennon el que gana por puntos.

Smells like teen spirit

Más allá de las escaramuzas verbales, hay momentos en la vida en que irse a las manos en sentido figurado tampoco es suficiente y ha hecho falta pasar a la acción concreta. Y nadie lo hizo como Nirvana. Fue en vivo. Fue en directo. Fue ante miles de personas. Fue en Argentina, sin ir más lejos. Y fue en respuesta a una muestra de intolerancia colectiva. En octubre de 1992, un año después de haber publicado el disco con el que tomaron el mundo por asalto (*Nevermind*, 1991), y cuando las guitarras de «Smells like teen spirit» ya se habían vuelto sonido generacional, el grupo llegó a Buenos Aires para tocar en un festival en el estadio de Vélez Sarsfield. El público hostigó a Calamity Jane, banda de rockeras que actuó como telonera, hasta bajarlas del escenario. Fue suficiente para prender la animosidad de Nirvana y en especial de Kurt Cobain, quienes salieron a escena para, como primera cosa, hacer dos veces el amago de tocar «Smells like teen spirit» y frustrar con esa falsa partida a la audiencia, que se tuvo que ir de vuelta a la casa sin haber escuchado la canción por la que probablemente había pagado. Pero además se dedicaron alegremente a arruinar una a una versiones de éxitos como «Lithium», «Come as you are», «Polly», «In Bloom», «On a plain» y otras, a modo de justa represalia. «Somos una

¹ Se llama *muzak* a la música de fondo para supermercados.

de las bandas más excitantes de la faz de la Tierra, como pueden ver», ironizó en un momento Krist Novoselic, el bajista, en medio del concierto más displicente de sus vidas, nominado desde ya al premio a la mejor venganza en la historia del rock en vivo. O al menos en la historia del rock en vivo en grandes estadios de fútbol del mundo, que no es poco decir.

Hasta algún momento de este recorrido valió considerar el odio como manifiesto social o sublimarlo como expresión poética, y ahí está, a modo de última cita, ese disco hecho de canciones de amor y odio en 1971 por un autor tan reconocido y aplaudido como Leonard Cohen. Pero es necesaria una actualización. Ya no son esos tiempos. Y es llamativo ver cómo *odio* resulta una palabra no sólo revulsiva o romántica, que es lo que pudo tener de bueno, sino violenta y abusiva, que es lo que tiene de doble filo hoy, en una época en la que, si el asunto es el odio, hablamos y oímos hablar sobre todo de incitación al odio, de odio social, de crímenes de odio y de discursos de odio. Entonces tiende a hacerse más bien frívolo exaltar la pasión frente a la frase hecha del llamado «crimen pasional», que por años fue leída (en la prensa, por ejemplo) como parte de alguna clase de orden aceptable. Entonces, y lo seguimos aprendiendo sobre la marcha, ya no es sólo por corrección política que se vuelve banal apreciar lo maldito, porque los verdaderos malditos están llegando a las sedes de gobierno gracias a esos discursos de odio, y el cuadro que resulta no es poético ni maldito sino de plano grotesco.

Es la misma razón por la que gente atenta como Café Tacuba anunció hace tres años la decisión de dejar de tocar uno de sus mayores éxitos: porque ya no es aguantable en el mundo una canción del 94 que termina con algo tan explícito como un par de balazos contra una mujer «ingrata», por parodia que haya sido del machismo de un género popular latinoamericano cualquiera. La delgada línea a la que cantó Chrissie Hynde en los Pretenders ya no sólo separa al amor del odio. Ahora es necesaria para separar formas de odio entre lo artísticamente aceptable, en el mejor de los casos, y lo humanamente intolerable. El odio, tal como la nostalgia, ya no es lo que era. Queda pensar que se trate sólo de un asunto semántico específico y que sigan disponibles tantos otros términos afines, algunos de los cuales pueblan

estos apuntes, entre repudio, diatriba, invectiva, enemistad, hostilidad, animosidad, animadversión, desprecio, venganza, represalia, revancha, rencor y, por qué no, maldad. Todo un género poético y musical como, sólo a modo de ejemplo, el de las baladas o canciones de crímenes, desde François Villon en el medioevo hasta Nick Cave en la posmodernidad, vive en esas palabras, a las que sería una pérdida renunciar por completo. Al menos hasta que el espíritu de la época diga otra cosa.

David Ponce es periodista de la Universidad de Chile. Ha publicado *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*.

* Esta nota contiene fragmentos de las canciones «Si hoy tenemos que cantar a tanta gente, pensémoslo», de Florcita Motuda; «Odio», de Fiskales Ad Hok; «Sexy Sadie», de The Beatles; «No hables tanto», de Pettinellis; «Marcas en la piel», de Los Tres; «Yira yira» y «Cambalache», de Enrique Santos Discépolo; «Know your enemy», de Rage Against the Machine; «Algo personal», de Joan Manuel Serrat; «Hécatombe», de Georges Brassens; «Les bourgeois», de Jacques Brel; «Love is a battlefield», de Pat Benatar; «I hate myself for loving you», de Joan Jett and the Blackhearts; «I am hated for loving», de Morrissey; «Love to hate you», de Erasur; «There's a thin line between love and hate», de The Pretenders; «Ódiame», de Palmenia Pizarro; «You're so vain», de Carly Simon; «Too many people», de Paul McCartney; «How do you sleep?», de John Lennon, e «Ingrata», de Café Tacuba.

Dossier

Divagaciones sobre el enemigo Juan Ignacio Piña



Las evocaciones que surgen al oír la palabra *enemigo* son innumerables. Y probablemente están cargadas de la subjetividad de quien la escucha o de quien piensa en ello. Es posible que se aparezcan en nuestra cabeza enemigos paradigmáticos, como los persas a los griegos o los cartagineses y los bárbaros a los romanos. Pero también es posible que emerja el rostro de alguien que podemos considerar como enemigo a partir de nuestra propia experiencia vital. Alguien que alguna vez nos la hizo y que mantenemos presente en la trastera de la cabeza como un adversario hostil o a quien debe guardársele un profundo rencor. Ninguna de estas evocaciones puede estimarse errada. De hecho, la expresión misma tiene una etimología bastante neutra. El *inimicus* es aquel que «no es amigo». Por lo mismo cualquiera podría entrar en esa categoría, como un casillero funcional que puede llenarse con cualquier adversario algo enconado.

Pero que cualquier sujeto pueda calificarse como un enemigo dependiendo de nuestra sola apreciación subjetiva no parece razonable. Las sociedades occidentales se han visto en la necesidad de encontrar algún contenido objetivo que los identifique, especialmente cuando han debido resolver cómo tratar a aquellos que han sido vencidos. Porque reconocer a alguien como nuestro enemigo permite detonar y justificar un trato que no se agota en la cautela, sino que puede llegar a ser hostil. Cuando en la guerra no había reglas, el trato a los enemigos tenía escasas limitaciones. No solo estaba justificado acabar con su vida sino además esclavizarlo, venderlo, expoliar sus bienes, poseer a sus mujeres y un larguísimo etcétera. La aparición de reglas en los enfrentamientos bélicos puso numerosas limitaciones en el trato a los enemigos y por lo tanto limitó esa retaliación bestial que aceptamos por milenios. Morigeramos ese desgarrador *Vae victis!*, ¡ay de los vencidos!

Las atrocidades de la segunda guerra mundial exigieron por primera vez plantearnos qué hacer con ellos. Y la discusión no fue solo jurídica, sino especialmente ética. La discrepancia fundamental entre los aliados quedó plasmada en las actas que terminaron en la Carta de Londres, donde se determinó la suerte de los criminales nazis. La posición del representante de Estados Unidos, Robert H. Jackson, de someterlos a un juicio real y público se enfrentó a la soviética, que quería condenarlos a la horca

sin juicio previo y simplemente devolviendo los padecimientos que su maquinaria infernal había infligido a Europa. Ello mostraba un completo consenso en que los jefes nazis eran los enemigos, pero una brutal discrepancia en cómo tratarlos. Tras el juicio de Núremberg, como en un eterno retorno, hemos debido volver muchas veces sobre la cuestión, para resolver la suerte de Slobodan Milosevic, Osama bin Laden, Dominic Ongwen y una larga lista de archimalvados.

Cuando el Derecho no logra entender a cabalidad el alcance de un concepto suele usar una estrategia que tal vez pueda servirnos. Consiste en identificar aquellos casos paradigmáticos e indiscutidos —aquí sería aquella constelación de seres respecto de los cuales la calificación de enemigo no podría ponerse en duda— y desde ahí tratar de extraer características generales. Y probablemente no haya personaje mejor para encarnar la enemistad que el diablo de la tradición judeocristiana. *Diablo* viene del griego *diabolo* y significa pérfuro, calumniador o adversario. El que nos hace mal. Jeffrey B. Russell sostiene que su aparición surge con la primera traducción al griego del Nuevo Testamento, reemplazando al *Satán* hebreo, que significaba adversario u oponente, el que obstruye. Desde entonces se yergue como la máxima alteridad, no simplemente «otro» que se debe combatir, sino uno que se quiere imponer, que quiere ocupar nuestro lugar. Por eso la tradición entiende al diablo no solo como el que se nos opone, sino como el príncipe de toda oposición. En su contra no caben tratamientos especiales o condescendientes, solo aquellos que sean eficaces para su inocuización. En esa guerra no hay reglas, en su contra no hay otra estrategia que la que resulta.

La primera característica general que podemos distinguir de este enemigo feroz es su irreconciliabilidad. En *El paraíso perdido*, Milton lo puso de la siguiente forma:

Pues nunca puede la reconciliación crecer
donde el odio mortal hirió tan profundo
...

que quede entonces toda esperanza descartada.

Su enemistad es irreversible e irremontable, y esta misma línea sigue Anselmo de Canterbury o el propio Dante en la *Divina Comedia*. La segunda característica es probablemente más definitiva, y más que con el odio, tiene que ver

El verdadero enemigo es aquel que trae una propuesta de mundo existencialmente incompatible con la propia. No es un adversario coyuntural, al que coloquialmente también podemos llamar enemigo.

con la aspiración que el enemigo tiene respecto de nosotros. Hace años le escuché al viejo Ayesta –a quien conocí ya semijubilado acomodando autos, y que diariamente me entretenía con historias de sus pillerías de juventud en el barrio Franklin– decir que en la calle había tres tipos de enemigos. Los primeros eran los que te cruzas a los cuchillos y que están dispuestos a llevarse tu vida por delante. Los segundos eran *los tiras*, todavía peores que los anteriores porque eran más traicioneros y abusadores. Los terceros, la peor casta de todas, eran aquellos que compartían la calle pero que estaban dispuestos a venderte a los tiras. Frente a esos no quedaba posibilidad alguna de reconciliación, y *solo uno podía quedar vivo*. En este último punto hay algo en lo que deberíamos detenernos.

A comienzos de los cincuenta, el jurista alemán Viktor Achter publicó *Geburt der Strafe* (El nacimiento de la pena), en que revisaba históricamente la naturaleza y justificación de los castigos. En una historia que ya se ha hecho famosa en círculos académicos, relataba un caso paradigmático de enemistad insuperable. Es el relato germánico de Hagen, quien, habiendo sido citado una noche a la intimidad de la alcoba por su amante, se sorprende a la mañana siguiente al despertar y darse cuenta de que ha intimado con la reina. La regía arpía se había trocado por la noche engañando al galán que, confiado, había dado rienda suelta a su lujuria sin saber que estaba sellando su destino. Mientras él se horroriza por las consecuencias que se avecinan, la reina se lo pone en blanco y negro. El hecho no permite la coexistencia en este mundo del rey y de Hagen: el héroe debe decidir entre morir o dar muerte al monarca. No voy a contarles cómo termina la historia, que no es tan secreta tampoco, porque lo que realmente interesa es esa consecuencia respecto de la que no hay escapatoria. Con su elegancia

característica, Achter describe el hecho como una «grieta en el edificio del mundo». A partir de ella la suerte está echada y la enemistad es insuperable. No hay coexistencia posible entre los adversarios.

Es el mismo punto del viejo Ayesta. El verdadero enemigo es aquel que trae una propuesta de mundo existencialmente incompatible con la propia. No es un adversario coyuntural, al que coloquialmente también podemos llamar enemigo. Los bárbaros no eran adversarios afuera de los *limes* de Roma, eran la contraposición de una cultura que aspiraba a destruirla. Cuando Catón el Viejo terminaba todos sus discursos en el Senado romano diciendo que Cártago debía ser destruida, estaba dando cuenta también de esa incompatibilidad existencial, que iba más allá del resultado de las guerras púnicas. Lo mismo los persas –y la encarnación de la oposición que simboliza el demoníaco Jerjes– frente a los espartanos. No se trata ahí de un mero adversario, sino que es aquel que representa la oposición a la *imago mundi* griega. Entre griegos y romanos, en cambio, a pesar de ser los primeros dominadores y los segundos vencidos, no hay aspiración a ninguna superposición cultural. Cuando Virgilio escribe la *Eneida* busca entre otras cosas enlazar la historia de Roma con esos admirados antecedentes helénicos, y eso no se hace con los enemigos.

Pero volvamos a lo que nos importa. El enemigo se transforma en tal cuando está dispuesto a romper su confinamiento cargado de odiosidad y desplazarse hasta nuestro territorio para reclamarlo como propio. Porque podemos estar dispuestos a que existan proyectos de vida incompatibles con el nuestro en la medida en que se mantengan lejos, pero no si vienen a reclamar nuestro lugar en el mundo. Por eso, cuando un adversario muestra aspiraciones de hegemonía, da un salto cuántico, que vendría a ser algo así

como «la singularidad de la enemistad». Puesto en un ejemplo, lo que hemos llamado «Guerra Fría», ese enfrentamiento silencioso entre Estados Unidos y el bloque soviético después de la segunda guerra, es un episodio paradigmático de enemistad. Porque ambos se disputaban el mundo y querían imponer su propio proyecto social destruyendo al otro. La internacionalización comunista y el imperialismo norteamericano no podían coexistir en este mundo, incluso si para ello había que destruirlo.

Si esta caracterización fuera correcta, podríamos volver a la pregunta que le dio origen: cómo se nos permite tratar al enemigo. En el ámbito penal, desde la década de 1990 se ha venido discutiendo si es legítimo otorgarle un tratamiento distinto del resto de las personas, lo que equivale a preguntar si se le reconoce o no la calidad de «persona» en toda su extensión. Si pensamos por ejemplo en los islamistas presos en Guantánamo –incluso con independencia de cualquier juicio de legitimidad–, no resulta particularmente difícil encontrar un tratamiento radicalmente diferente del que se concede a los ciudadanos en general. La pregunta, como siempre, es hasta dónde estamos dispuestos a llegar cuando se trata de ellos. Basta volver sobre el clásico ejemplo del terrorista que ha puesto una bomba en un colegio sin que las fuerzas que lo han apresado hayan podido descubrir exactamente dónde está el artefacto. ¿Es legítimo, por ejemplo, someterlo a tormentos físicos para que la entregue? Un solo titubeo en la respuesta es indicio de apertura a un estándar de trato diferenciado; y las víctimas inocentes siempre sirven para justificar una patente de corso.

El problema evidente es que en el momento en que el Estado acepta ese trato diferenciado se transforma en un instrumento de pura coacción (y no Derecho) en su tratamiento de ese individuo. Si al resto de los ciudadanos no se le dispensa un tratamiento idéntico, ¿qué podría justificar esta excepción que termina negándole los atributos propios de una persona? De algún modo sería volver al viejo Fichte, que sin anestesia lo ponía así: «Quien abandona el contrato ciudadano en un punto en el que en el contrato se contaba con su prudencia (...), en sentido estricto pierde todos sus derechos como ciudadano y como ser humano, y pasa a un estado de ausencia completa de derechos». No voy a desarrollar aquí las inmensas controversias jurídicas

que ha generado esta afirmación, pero la pregunta –aplíquese a organizaciones terroristas, paramilitares o la que sea–, además de seguir mucho más vigente de lo que nos gustaría, nos pone en posición de reflexionar cuán cerca estamos de convertirnos en algo similar a ellos.

El Quijote lo retrata con maestría. Enfrentado a la figura de Ginés de Pasamonte –quien venía particularmente engrillado, con dos argollas en la garganta y guardamigo–, y al preguntar por qué ese trato tan riguroso y particular, don Quijote recibió por respuesta que «tenía aquel solo más delitos que todos los otros juntos y que era tan atrevido y tan grande bellaco que, aunque lo llevaban de aquella manera, no iban seguros de él». Cual Hannibal Lecter, el enemigo nos aterraba incluso cuando está derrotado, engrillado y con bozal. Entonces debemos reconocer que se nos entremezclan los temores con los anhelos de venganza. Y al final el enemigo se transforma en conductor de las pulsiones del Ello. Hace no tantos años vimos al peruano Abimael Guzmán con traje a rayas, enjaulado y expuesto al escarnio público; vimos el cuerpo de Saddam Hussein retorciéndose en la horca y asistimos prácticamente en vivo al asesinato de Osama bin Laden. Lo que suele pasársenos de largo es que cuando preguntamos por ellos y por cómo tratarlos, probablemente terminamos hablando de nosotros mismos y de aquello para lo que estamos disponibles. A estos «bellacos» que tratamos distinto que a cualquier otro criminal, además de declararlos nuestros enemigos los transformamos en la medida de nuestra propia definición. Somos como los tratamos, aunque no estemos dispuestos a reconocerlo.

1

La feminista odiosa

Karen Glavic



Odiamos porque amamos, el amor es ambivalencia. El reverso del amor es el olvido, la indiferencia, y eso, cuando no lo han enseñado los libros, lo han dicho los boleros. Odiamos también porque deseamos, no es posible desprender el deseo de las bajas pasiones: de la envidia, de la competencia, del rencor y el despecho; odiamos aquellos objetos que nos muestran nuestro deseo.

¿Qué odiamos las feministas? ¿Es el odio aquello que nos moviliza políticamente? Pensar los afectos en la política ha abierto la posibilidad de comprender y tematizar aquellos grupos que profesan el odio como forma de acción, como sustento ético. No es poco común que ciertos «grupos de odio» se sustenten en el amor: «el amor a la patria», «el amor a la familia». Y el amor es allí la manera de atizar el odio. Aquí pareciera que más que ambivalencia hay conversión, o así lo cree la feminista aguafiestas Sara Ahmed, quien se ha encargado de hilar fino en los sentimientos pegajosos, los conceptos sudorosos y los cuerpos inadecuados. El odio, entonces, no es tan fácil de asir. Tal vez no solo oculta lo que amamos sino que enmascara, contrabandea.

Ahmed ha sido entusiasta en defender una suerte de modo silvestre (y también

aprendido) del feminismo: el aguafiestas. La feminista *killjoy* es esa que incomoda en la mesa familiar, la que le recuerda al tío insufrible que su chiste es machista, la que arruina las navidades y en los lugares de trabajo hace notar cada vez los paneles de hombres, echa en falta las políticas de cuidado y no acepta chistes subidos de tono. Entonces bien, qué odiamos cuando odiamos las feministas, si acaso aguar la fiesta es una práctica odiosa. O, de otro lado, cuáles son las emociones que nos arrojan al mundo como feministas. ¿Nos hace un favor hablar de emociones, cuando pareciera que el problema, precisamente, es que estas dominan sobre la racionalidad de una política feminista haciendo proliferar a militantes de pequeños o grandes odios y venganzas? Sí, hay que pensar y habitar las emociones, no hay política sin ellas. Dar forma a otros amores y odios es parte de la potencia emancipadora del feminismo y su espíritu crítico. Seremos nosotras mismas quienes dotemos al cuidado, lo íntimo y las pasiones de nuevos relatos e imaginarios.

Dirán que el feminismo es justicia, lucha por lo derechos. Lo cierto es que también es arrojar un balde de agua fría (real o metafórico, yo he lanzado agua a varones que me han «piropeado» en la calle en verano) a quien todavía no alertó que ese lenguaje misógino ya no es aceptable, o a quienes imponen ideales de felicidad

para las mujeres que terminan forzando la inadecuación como resistencia. ¿Será que odiamos o más bien somos objetos de odio?

No es tan fácil ya decirse odiosa ni odiadora. Una serie de definiciones finas de las mismas feministas y de siglos de pensar las pasiones nos sitúan en el atolladero de tener que separar pajas y trigos. Pero digamos así, como quien habla entre compañeras y amigas: las feministas somos odiosas y odiadoras. Aguamos la fiesta en todo el mundo a través del feminismo, y en los espacios feministas también. Odiamos a los varones porque buena parte del tiempo lo merecen, aunque en realidad siempre hay que apurarse en defender que no es odio sino una legítima lucha contra el patriarcado y el sexismo. Pero lo cierto es que odiamos: cada exclusión, cada burla, cada sobrenombre que nos pusieron por reclamar, por feas, por incomodar. Amplificamos el odio cuando nos reconocemos semejantes y nos vemos en la historia de la otra. Entrenamos el odio, porque la verdad es que no nos han acostumbrado a rebelarnos a entender que hay que odiar cuando nos pasan a llevar, cuando nos excluyen. Odiamos prestando atención a los marcos teóricos de la palabra odio, los finteamos, decimos que no odiamos cuando hay que disimular y le llamamos amor a nuestros lazos, e ímpetu y decisión a todo eso sobre lo que ya no nos callamos.

2

Homenaje forzoso

Ximena Jara



Cuando Sebastián Piñera fue informado de la muerte de Sergio Onofre Jarpa en abril, seguramente se le revolviéron las emociones. Escenas fragmentadas de los 90 deben haber desfilado por su cabeza. Por una vez, en lugar de maldecir la pandemia es probable que haya agradecido el contexto, que hacía inadecuados los grandes y masivos homenajes en el Palacio de Gobierno.

Dicen que siempre se sintió democratacristiano, como su papá. Que negoció su ingreso al partido cuando ya había triunfado el NO y los partidos dibujaban el mapa de las primeras elecciones libres desde 1973. Que habría pedido —cómo no— cupos o cargos de poder, pero ya estaban asignados a militantes históricos. El ascenso en la DC incluía dejar pasar a muchos antes y la paciencia no es uno de sus atributos. Andrés Allamand, favorito y protegido de Jarpa, le abrió la puerta de RN, a Piñera y a su amiga y socia en Bancard por esa época, Evelyn Matthei. Los tres, junto a Alberto Espina, conformaron una «Patrulla Juvenil» que primero Jarpa vio con buenos ojos, pero en la que rápidamente comenzó a sobrarle el «potrillo» Piñera, como le decían en la interna, por su ímpetu. De hecho, una condición para retirarse y pasarle el báculo de RN a Allamand, según Rafael Otano, habría sido no subir a Piñera en la mesa

directiva. Comenzaba la transición y Jarpa ya había vetado al más ambicioso de los cuatro.

«A pesar de que tuvimos legítimas diferencias, siempre aprecié su calidad humana», dice Piñera con una sonrisa forzada bajo la mascarilla, mirando a una lontananza que no existe en el Patio de las Camelias, ante una veintena de militantes de su partido, varios bastante mosqueados porque no se decretó duelo nacional.

Con el lema «Una locomotora para Chile» Piñera se convirtió en el senador más joven del primer Congreso posdictatorial. Iniciaba su vida política. Jarpa iba por su último período. Al principio se cayeron bien, a pesar de que Piñera se jactara de votar por el NO y de que Jarpa lo encontrara mezquino de modales y rápido de ambiciones. Al parecer, la fase decisiva de la enemistad partió con una de las proverbiales desubicaciones de Piñera: una broma sobre la novia de Jarpa y otro hombre. Esa intrusión en la vida privada de un viejo chapado a la antigua le costó cualquier posibilidad de cercanía. Jarpa no solo lo vetó en la mesa de RN: también les tocó enfrentarse en el Senado, a propósito de la discusión de la reforma tributaria y, más gravemente, la defensa del estatus jurídico de Colonia Dignidad, estrategia de la que Piñera se descolgó, arrastrando con él a la juventud del partido. Nada raro entonces que en 1992, cuando Allamand lo promovía

como precandidato presidencial, Jarpa ayudara a levantar la postulación de Matthei.

Jarpa fue el primero en criticarlo al estallar el Piñeragate. Emitida la grabación en que Piñera y Pedro Pablo Díaz acordaban cómo hacer una encerrona a Matthei, Jarpa acusó al precandidato de «falta de hombría» por tratar así a una compañera de partido. Meses después, esa compañera de partido reconoció haber entregado ella misma la grabación al dueño de Megavisión. La escucha ilegal procedía de un miembro del Ejército, y muchos se preguntaron si era posible que Sergio Onofre Jarpa, ministro del Interior de Pinochet, no supiera de esa emboscada antes de que ocurriera.

«Un factor de discordia», decía Jarpa por Piñera. Hoy el mandatario repasa los rostros alrededor: Mario Desbordes, líder de su partido que a ratos parece opositor; Andrés Allamand, alguna vez amigo del alma y que el 2005 fue «samurái» de Lavín contra Piñera; Alberto Espina, con quien más de una discusión a gritos ha tenido en los últimos meses.

Se retira a su despacho. Al viejo líder se lo ha llevado una pandemia mal manejada por el Gobierno. Abajo quedan los dirigidos RN a solas con la foto de Jarpa, y más de uno intenta responderse qué habría pasado hoy si en el 90 lo hubieran escuchado.

3

Pero, ¿dónde están los enemigos?

Raimundo Frei Toledo



Hace casi veinte años, por unos acantilados endemoniados, en un camión repleto de

lugareños, las vueltas de la vida me llevaron a un recóndito lugar en el valle de Sandía, en plena selva peruana. Al llegar y percatarme de que no había hielo, Macondo se me apareció como un sitio más cercano a mi idea de modernidad. Allí en ese extravío escuché por primera vez lo que se repetía en los actos públicos del día de la Independencia del Perú: «Nunca se olviden, el enemigo está en el sur».

La verdad, ni siquiera lo escuché; me lo contaron luego. Las personas que nos hospedaron recomendaron afablemente no ir a los actos. Pues, claro, el enemigo eran los chilenos, así no más. Habrán pasado uno o dos años hasta que leí *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, y cuajara la experiencia. Es que había que realmente tener mucha imaginación para verse estando en Perú ahí debajo del altiplano. Pero en aquel ritual oficial no debiese haber parecido raro. La nación se hacía sentir en la plaza, y por ende parecía que no era difícil imaginarse, incluso allá en la selva, que el enemigo expropiador de territorios era esa colectividad llamada Chile. Era por cierto una zona fronteriza hacia el este, y la guerrilla de Sendero Luminoso había dejado su huella también (aunque el enemigo seguía estando en el sur).

Hasta ese día la experiencia de la enemistad profunda me había sido extraña, y hasta el día de hoy lo sigue siendo en cierto modo. Cuesta situarse cotidianamente en el lenguaje de la enemistad. Reviso fugazmente entrevistas y grupos de discusión que he analizado en los últimos diez años en el campo de la investigación sociológica, y recojo docenas de citas (algo así como un 0,001% del material). No parece ser parte del lenguaje que emerja, digamos, en la vida cotidiana. Pero, entonces, ¿dónde están los enemigos? ¿Y las enemigas?

¿Pero cómo que dónde están? ¿No se encontraban acaso entre medio de las manifestaciones? ¿No es ahora el virus maldito e implacable el Enemigo? Y hasta hace poco había países enemigos —y un derecho penal del enemigo—, y unas décadas antes, un enemigo interno al que había que exterminar, y un enemigo al cual derrocar. Aunque luego también fue la pobreza, el narcotráfico, el neoliberalismo, el abuso, y otros etéreos enemigos más por combatir. «Es que los grandes momentos de la decisión política son los de la respuesta a esta cuestión: ¿quién es el enemigo?», diría Schmitt, citaría Derrida.

Finalmente, sería un asunto de la estructuración del campo de la política y de lo público, de los propios fantasmas que se van creando en ese terreno, una forma en que el

poder político puede delimitar un «ellos» para afirmar un «nosotros».

En *Políticas de la amistad*, Derrida vio un problema, no obstante, en esa separación o desconexión entre el sentido cotidiano, donde la enemistad no articularía lenguajes, y por otro lado esa sobreabundancia de enemigos en el campo de la política. Este «vacío afectivo» de la distinción política en la vida cotidiana, entonces, no sería plausible, o aconsejable, en democracia, si esta se piensa como un régimen donde los lenguajes y preocupaciones de la vida cotidiana debiesen resonar en el campo público. ¿Cuál sería una salida probable? ¿Copar la vida cotidiana de enemigos y enemigas para hacer sentido de lo político o descartar el uso de estas metáforas fantasmagóricas que llenan de humo la política democrática?

Quizás todo es más complejo. Una amiga, extraordinaria, me decía: “Yo soy enemiga implacable, pero sólo en mi imaginación”. Allá en la ceja de selva también eran implacables. Pero quizás era un solo día, en una imaginación nacionalista que parecía ahogarse ante tanta vegetación. O quizás sea imposible vivir sin esos enemigos imaginarios. Sabemos que ni la vida cotidiana ni la política están exentos de lo imaginario.

Raimundo Frei es doctor en Sociología de la Universidad Humboldt de Berlín y magíster en Filosofía Política de la Universidad de Chile.

4

Amigas y rivales

Ricardo Martínez



Entre febrero y noviembre de 2001 Televisa emitió una telerSerie que luego resultaría histórica: *Amigas y Rivales*, una telecebolla que trataba de la relación entre varias jóvenes que se empinaban en la veintena, provenían de distintos estratos sociales y, por esas cosas del azar, se harían camaradas y enemigas al mismo tiempo. Amén de las apariciones notables de actrices como Ludwika Paleta (María Joaquina en *Carrusel* y Alejandra Díaz-Uribe en *El abuelo y yo*, en que compartía roles con un jovencísimo Gael García Bernal) o Joana Benedek (como la inolvidable supervillana Roxana Brito de la O), la novela daba en el clavo en uno de los resortes melodramáticos más sofisticados que puedan existir: la enemistad que surge de la amistad, por rivalidad.

O, como se dice en inglés, las *frenemies*.

Traducido a veces como «amienemigo» o «amienemiga», *frenemy* se usó por primera vez en 1953. Fue en una columna periodística firmada por Walter Winchell en el *Nevada State Journal*, respecto de las relaciones entre Estados Unidos y la Unión Soviética, pero su uso habitual no se refiere tanto a las tensiones geopolíticas como a todos esos espacios en que personas que pueden ser amigas bajo ciertas circunstancias se terminan enemistando. Es

cierto que sobre este curioso oxímoron ya han escrito hace muchos siglos autores como Maquiavelo o don Juan Manuel (en *El conde Lucanor*), pero es en la actualidad y en medio de todas esas corrientes de psicología pop que el término y su fondo se han vuelto populares.

Quizá una de las primeras aproximaciones contemporáneas a las lógicas de los amienemigos fuera el libro de 1986 de la lingüista Deborah Tannen, *¡Yo no quise decir eso!*, donde reparaba en que todas las personas requerimos de aliados íntimos, de personas que nos apañen cuando nos relacionamos con otros. A menudo es la pareja. Dice Tannen que no es nada de infrecuente que esta figura se transforme: «La mayoría de las veces, el aliado íntimo se convierte en un crítico íntimo. No solo tu pareja no te ve como alguien encantador a pesar de tus fallas sociales. Es peor, tu pareja ve fallas cuando nadie más las ve, o, lo peor de todo, ve fallas cuando no has cometido ningún error, sino que simplemente has hecho o dicho algo de una manera que es peculiar y reconociblemente tuya».

Con una agudeza propia de las intelectuales neoyorquinas, dice Tannen que, «por una extraña alquimia, las peculiaridades y los modales que molestan a los críticos íntimos son los mismos elementos del estilo personal que parecían irresistiblemente encantadores al principio. Pequeñas

indiscreciones, notas falsas menores que pasarían desapercibidas o serían olvidadas si hubieras estado solo en la fiesta, se destellan, destellan, estampan en la memoria, a menudo en análisis extendidos en el auto camino a casa, ampliados casi siempre por asociaciones con fallas pasadas».

Hay especialmente dos circunstancias en que se pueden formar amienemistades: los momentos en que personas que eran pares dejan de serlo, como el ascenso a un puesto de mayor poder de aquella compañera de trabajo con la que tomábamos café y comentábamos la telerSerie turca; y la obligada cotidianeidad en que nos sumergimos con personas que no conocíamos tanto y que de pronto están ahí todo el santo día, como los compañeros de mochileos o el amigo con el que pensábamos que compartir departamento sería una delicia.

Esta última es la condicionante de todas esas amienemistades que han surgido en estos últimos meses gracias al Covid-19: estar encerrados para siempre, como en *A puerta cerrada*, de Sartre, en una habitación con alguien que las más de las veces nos querría enterrar el cuchillo cocinero por la espalda. Probablemente la única solución para reparar estos desencuentros sea volver a las maneras que se tenían antes: en la cabaña de la nostalgia por ese pasado mejor puede habitar la cura para esa amienemistad que nos tiene desasosegados en 2020.

Ricardo Martínez es doctor en Lingüística y profesor de la Escuela de Literatura Creativa UDP.



Daniel Alarcón:

La radio es una extensión de mi literatura

Alejandra Costamagna

Son las tres de la tarde del miércoles 11 de marzo de 2020 en Santiago. Por el mundo ya se expande el Covid-19, pero Chile tiene otras preocupaciones. A casi cinco meses del 18 de octubre, el descontento sigue intacto: cada día se reúnen manifestantes en las plazas, en las calles, en los improvisados puntos de protesta. Cada día los carabineros disparan, gasean, reprimen. La mayor atención está puesta en el plebiscito del 26 de abril, en el que la ciudadanía decidirá si quiere o no una nueva Constitución Política.

Daniel Alarcón, escritor peruano criado en Alabama y radicado en Nueva York, fundador de Radio Ambulante, primer podcast narrativo en español, y de El Hilo, plataforma radial con contenidos de actualidad pronta a debutar estos días, ha venido a Chile a reportear el proceso constitucional para la revista *The New Yorker*. Lleva menos de una semana en Santiago y se ha hecho una idea de la revuelta aún en curso, pero piensa adelantar su vuelo de regreso porque ve cómo avanza la pandemia en Estados Unidos. Le da pavor quedarse varado en Chile. Le da pavor no estar con su familia. Aunque aún es temprano para saber que en cincuenta días más Estados Unidos será el país con mayor cantidad de contagios y muertes en la región, le da pavor el futuro.

Nos juntamos en un café de Ñuñoa cuyos ventanales han sido tapiados para evitar los

perdigones de las protestas anunciadas para marzo. Pero Daniel intuye que el peligro es otro y desliza una toallita con alcohol gel sobre la mesa que ocupamos. A los que estamos en el café nos parece una medida exagerada. Aún nos saludamos de beso, nos abrazamos, vamos al cine, andamos en grupo. Aún es temprano para saber que dentro de una semana Chile decretará Estado de Catástrofe por la pandemia y empezará el conteo de las muertes.

Vamos a congelar el tiempo y situarnos en ese lejanísimo 11 de marzo de 2020. O vamos a ir incluso más atrás, cuando Daniel Alarcón, autor de *Guerra a la luz de las velas* (2007), *Radio Ciudad Perdida* (2009) o *De noche andamos en círculos* (2013), decide dejar la literatura en suspenso y dedicarse a la radio. También destina parte de su tiempo a escribir crónicas periodísticas, pero lo que consume mayormente sus días entonces es el proyecto Radio Ambulante, con el que su equipo hará alianzas con las cadenas BBC y NPR y ganará premios como el Simón Bolívar en 2013 o el Gabriel García Márquez en 2014.

Este giro en el oficio no sólo implicará pasar al periodismo desde la ficción —que escribe en inglés y en la que aborda los procesos migratorios y las cicatrices de la violencia política en Latinoamérica—, sino de lo escrito a lo sonoro. Alarcón,

Yo no sé si los mismos chilenos han asimilado el tamaño de esa victoria política [la asamblea constituyente]. Pero es impresionante.

quien hoy hace clases de radio en la Universidad de Columbia, tiene clara la molestia que gatilló el cambio de formato:

«Escribir una novela es muy desgastante, acabas hecho mierda físicamente, intelectualmente, psicológicamente. Es un esfuerzo titánico. Y con mi última novela, *De noche andamos en círculos*, fue particularmente difícil. Ese libro casi me mata. Terminé un borrador, lo leí, no me gustó, lo boté al tacho y comencé de nuevo. Varias veces dije no voy a terminar esta novela, tengo que buscar otra carrera, tengo que estudiar Derecho y olvidarme de la literatura, no puedo seguir en esto. Me sentía absolutamente solo en el océano. Y en medio de este proceso empecé a jugar con radio, con audio. Había grabado un par de entrevistas y me puse a editarlas, a ponerles música y a pensar seriamente en lo que sería Radio Ambulante».

—¿Qué te movía a hacerlo?

Tenía la idea de que, si sabes contar una historia, de pronto mirándola con otro soporte, otro género y otras herramientas, puedes ser más creativo. Lo que me movía era sobre todo el reto creativo de hacer otra cosa. Dejar de lado la novela y la sensación de fracaso total y comenzar de cero. Eso fue muy liberador. Es lo que pasa en el proceso de cualquier actividad: uno aprende mucho al inicio. Cuando estás partiendo hay una diferencia muy grande entre el primer y el segundo trabajo. Es como *Wow!* Vas creciendo a pasos agigantados y descubres cosas que son obvias para cualquier persona que ya lo hace.

—¿Como qué?

Como que se escribe diferente para radio. Si la voz revela algo sobre el personaje —su género, su estatus social, su subcultura— tú no tienes que decirlo. En ficción tendrías que encontrar la manera elegante de retratar el detalle íntimo y específico que le diría al lector «esta persona es así». Vas aprendiendo esas cosas, vas descubriéndolas y tienen como *the power of revelation*. Yo no había tenido esa sensación de aprender algo nuevo desde que era adolescente.

—Alguna vez contaste que el carácter de Radio Ambulante tuvo que ver con un reportaje que hiciste para la BBC, donde las voces en español quedaron fuera. ¿Cómo fue exactamente eso?

Yo había publicado *Radio Ciudad Perdida* y me llamaron de la BBC para hacer un documental de radio. Propuse que fuera sobre los pueblos que iban desapareciendo de la zona andina del Perú, porque la gente se iba mudando a Lima. Entonces hice un montón de entrevistas en Áncash, que es de donde viene mi abuelo materno, y luego en Lima con comunidades de origen andino. Como era para la BBC, cuando alguien era bilingüe en inglés hacía la entrevista en inglés. Y cuando no, muchas veces el productor me pedía que hiciera traducción simultánea. Pero al final usaron casi todas las entrevistas en inglés y relativamente pocas de las que se hicieron en español.

—Y te quedaste con la inquietud.

Sí, me pareció frustrante. Yo no sabía nada de radio y entiendo que había razones estéticas para hacerlo así, pero igual me pareció frustrante. Esa fue la incomodidad inicial que me llevó a pensar en cómo sería un espacio en radio que celebrara las voces en español.

—Es interesante el plural ahí. Porque Radio Ambulante, que lleva más de 170 capítulos de una veintena de países, trabaja con una diversidad de acentos.

Eso me encanta. Cuando era chico me parecía que mis papás tenían un superpoder. Íbamos por la calle, pasaba una pareja conversando al lado nuestro y mis papás decían «ah, los argentinos». O «ah, los mexicanos», «ah, los colombianos». Y, claro, el único español que yo conocía era el peruano porque me crié en una comunidad pequeña en Alabama. Los únicos que hablábamos español éramos nosotros. Entonces no entendía cómo mis papás podían distinguir los orígenes. En algún momento me volví como estudiante de los acentos, de los dejos, del vocabulario. Y es lo que está en Radio Ambulante.

—¿Nunca pensaron hacer algo en un español

Cuánta gente conocemos que le das un par de cervezas y en una sala llena de amigos cuenta una historia que tiene a todos muertos de la risa, haciéndose pipí de la risa, tirados debajo de la mesa de la risa, y luego le pides que escriba esa historia y no puede.

«neutro», al que en algún momento parecía aspirar la Real Academia de la Lengua Española, por ejemplo?

No, eso jamás. O sea, la Real Academia tiene su rol y bien. Nosotros celebramos la diversidad de vocabularios, de acentos, de conjugaciones, de gramáticas. A mí eso me encanta. Si me quedo diez días más en Chile voy a terminar hablando en chileno. ¡La raja!

—¿En qué idioma piensas?

Depende con quién estoy.

—¿En Estados Unidos piensas en español a veces?

Por supuesto. Estar en Estados Unidos físicamente es cuestión del azar. Mi trabajo en Radio Ambulante es en español. A veces en spanglish. Pero en mi casa hablamos en español. Con mis hijos en spanglish. Quizás con mis hijos es con quienes más tengo que pensar, decidir en qué idioma voy a hablar.

—¿Lo literario lo sigues escribiendo en inglés?

Sí, y las crónicas para el *New Yorker* también son en inglés.

—Las de Radio Ambulante en cambio las escribes directamente en español, ¿tienes que hacer un esfuerzo muy grande?

No, porque sé hablar. La radio en particular, o la radio como la hacemos nosotros, es de la tradición oral. Entonces no tengo que escribir como Borges para contar una buena historia de radio. Cuánta gente conocemos que le das un par de cervezas y en una sala llena de amigos cuenta una historia que tiene a todos muertos de la risa, haciéndose pipí de la risa, tirados debajo de la mesa de la risa, y luego le pides que escriba esa historia y no puede. En la radio no importa. Cuando estoy escribiendo guiones de Radio Ambulante, estoy hablando en voz alta y pensando todo el rato cómo lo diría. Y se vuelve

súper natural y no tengo que sonar, más bien no *quiero* sonar, formal. Quiero sonar correcto, no quiero sonar como un imbécil, pero quiero sonar como alguien *approachable*.

—A diferencia de la escritura literaria, acá parece importar más el montaje y el armado de una estructura.

La estructura es todo, todo. Y la vas pensando incluso antes de escribir, cuando estás haciendo la entrevista. O cuando estás preparándola.

—¿Crees que la radio ha cambiado en algo tu escritura literaria?

Tendríamos que ver qué tipo de escritor soy cuando vuelva a la literatura, no sé. Pero hay algunas cosas del mundo literario que no extraño en absoluto.

—¿Cuáles?

Primero, la soledad. Tengo una dosis de soledad que me gusta y me parece necesaria, pero pasé años demasiado solo. Lo otro son los festivales. Los detesto, los detesto, los detesto.

—En la radio hay menos exposición, ¿no?

Pero me han pasado cosas extrañas. Una vez estaba en la escala de un vuelo y me llamaron por altoparlante. «Señor Daniel Alarcón, acérquese al mostrador para chequear su tiquet». Fui, me chequeé y se acercó un fan que escuchó mi nombre. Y me dice: «¿Eres tú? ¿De verdad eres tú?».

—¿Te reconoció como escritor?

No, por Radio Ambulante. Es muy bizarro, pero hay gente que me dice «oye, no sabía que eras escritor». Eso me parece súper raro, porque yo siempre me identifico como escritor, a pesar de que no ejerzo. Pero es lo que soy. Claro, no tienen por qué saberlo, pero para mí es como ser hombre o ser peruano o ser de Nueva York. O sea, *core identity*. Y no es a la inversa. Porque hay gente que empieza en radio y luego escribe un libro, pero para mí la radio es una extensión de

Nosotros celebramos la diversidad de vocabularios, de acentos, de conjugaciones, de gramáticas. A mí eso me encanta. Si me quedo diez días más en Chile voy a terminar hablando en chileno. ¡La raja!

mi literatura.

–Alguna vez definiste las crónicas radiales como «novelas en tercera dimensión».

¿Dije eso?

–Sí.

Ah, qué chévere.

–Decías que cuando uno lee una novela de alguna manera está escuchando a otro. Y acá ese elemento es literal.

Claro, se parecen mucho la literatura y la radio en ese sentido, porque es como alguien susurrándote una historia. Sobre todo hoy en día que escuchamos tanto con auriculares. Es algo súper íntimo y se parece mucho a la experiencia de leer. Una novela es realidad aumentada y una historia bien contada en audio es como sumergirte en una narrativa.

–Ser peruano, ser de Nueva York es parte de tu identidad, dices. Y eso ha estado presente en lo que has escrito y en lo que trabajas en Radio Ambulante. ¿Cómo llevas esa experiencia migrante?

Tengo que decir que soy un migrante súper privilegiado. Primero por clase económica. Mis papás llegaron como profesionales a una universidad para trabajar como médicos. Segundo porque llegué muy chiquito, entonces mi inglés es como el de un nativo. Y tercero porque no se me ve muy latino. Esos tres elementos son súper importantes. Porque me han permitido toda la comodidad que uno se puede imaginar en una sociedad que se ha vuelto mucho más racista hacia los latinos y los inmigrantes en general y que, de alguna manera, se ha ido cerrando.

–¿Te preguntas, a veces, qué habría pasado si hubieras crecido en Perú?

Sí, claro. Me imagino que sería escritor también, aunque probablemente no trabajaría en radio. Creo que igual hubiera migrado a Estados Unidos para estudiar Literatura y me hubiera

quedado. En realidad, no creo que mi esencia de narrador hubiera sido tan diferente.

–Pero quizás la experiencia de haber vivido desde tan chico en esta doble identidad cultural es lo que ha hecho que tus temas sean los que son.

Mira, yo tengo un primo que es escritor y creció en Perú. Él vive ahora en Nueva York también y ha escrito cosas ambientadas en Estados Unidos, pero en español. Y a veces lo hace con los mismos ojos de extranjero con los que yo retrato el Perú. Cuando voy al Perú o a Latinoamérica en general puedo identificar las cosas que veo y que la gente piensa que son normales. O sea, te puedo decir con objetividad gringa que serán normales en Perú pero no son normales en Estados Unidos. Entonces siempre pienso que tengo mucha suerte, porque no necesito ser ni buen escritor ni particularmente buen observador. Simplemente describir las cosas que veo, y ya con eso al gringo le explota la cabeza. Lo digo medio en chiste, pero tiene un elemento de verdad. El otro día le mandé un memo largo a mi editora con casi cero interés en frases bonitas. Vomité tres mil palabras sobre lo que había visto en estos primeros cuatro días en Chile. Y, claro, simplemente flipó porque ¡¿cómo es eso que cambiaron todos los nombres de la Zona Cero?! ¡¿Qué?! ¡¿Se ve como Nueva York en los 80?! ¡¿Qué?! Le hice un listado de grafitis que había visto. Lo que escribí no era particularmente artístico ni literario, era simplemente describir las cosas que vi. Pero cuando esas descripciones llegan en inglés a Nueva York, *Wow!*

–¿Con qué impresión te quedas de Chile?

Sin decir si es positivo o negativo, me impactó la destrucción de la Zona Cero. Es visualmente chocante. Me sorprendió la presencia constante de los carabineros y los gases lacrimógenos en momentos como las dos de la tarde, caminando

en una calle tranquila. Y me sorprendió el odio absoluto y el repudio hacia Carabineros. Es algo que nunca había visto. El otro día estaba en Plaza Ñuñoa, diez de la noche, comiendo algo, y pasó un camión de Carabineros. Y de todos los restaurantes se pararon a gritarles «¡Pacos culiaos!». Con mucha rabia. Y luego todos se sentaron y siguieron en lo suyo. Hombres, mujeres, jóvenes, viejos: todos. Yo no soy alguien *pro police, at all*, pero me impacta. Una sociedad funcional requiere de policías. Y una sociedad en la que la relación entre la policía y la población está así de rota va a pasar por un muy mal momento. Porque si a mí me roban en la calle tengo que poder confiar en que puedo hablar con la policía y no me van a acusar de algo, o violar o pegar o detener. Supongamos que estoy caminando y alguien me roba el celular y yo lo veo y es un chico joven, con tatuajes, con shorts largos. Yo tengo que confiar en que si le digo a los pacos «ahí está el joven que me robó», no lo van a reventar. Qué pasa con una sociedad si no hay ningún garante medianamente respetado de la paz social, más allá de los cambios políticos a la Constitución y lo demás.

–La reformulación de Carabineros es algo que se ha planteado frente a los informes internacionales sobre violaciones a los derechos humanos, pero no ha pasado nada.

Yo no soy experto, pero no veo otra salida. O sea, cerrar y refundar la vaina. Porque, ¿cómo van a hacer? Es un país demasiado grande para no tener una policía respetada. Eso quizás es lo más chocante. La otra cosa que me causó impresión estos días fue la rapidez de todo. Algo que era impensable hace seis meses, la asamblea constituyente, algo que se viene pidiendo desde hace muchísimo tiempo, ahora está a la vuelta de la esquina. Yo no sé si los mismos chilenos han asimilado el tamaño de esa victoria política. Pero es impresionante. Y esto lo digo como pregunta, sin juicio, sólo de curiosidad: me pregunto si, entre medio de todo este movimiento y este caos y esta incertidumbre, ha habido un momento en que el pueblo haya podido parar y reflexionar y sentir un poco de satisfacción y orgullo por el tamaño de esa victoria.

Fast-forward. Son las tres de la tarde del jueves 7 de mayo de 2020 en Santiago. En los cincuenta y siete días transcurridos desde esta conversación, todo se ha dislocado: el tiempo, la cotidianidad,

el trabajo, los planes, la convivencia, el vecindario, la vida. El plebiscito constitucional en Chile fue pospuesto para octubre y la crónica de Daniel Alarcón para el *New Yorker* se canceló. Daniel voló de regreso a Nueva York dos días después de esta entrevista, el viernes 13 de marzo, y llegó directo a encerrarse con su familia para no salir más a la calle durante las siguientes semanas. Excepto para pasear al perro. Cuando escribo esto los contagiados en Estados Unidos son más de un millón doscientos mil y los fallecidos superan los setenta y cuatro mil. En Chile vamos en más de mil casos por día y cerca de veinticinco mil personas contagiadas. Cuando circule esta entrevista las cifras se habrán multiplicado por quizás cuánto. Y seguramente no habremos podido reflexionar aún sobre el tamaño de nuestra victoria.

Alejandra Costamagna es doctora en Literatura de la Universidad de Chile y ha publicado, entre otros títulos, *Últimos fuegos*, *Había una vez un pájaro*, *Imposible salir de la Tierra* y *El sistema del tacto*.

Punto Seguido

Carta de Brasil:

Desde la ventana

Rodrigo Millán



Lo primero que leí el 10 de mayo fue sobre la muerte de Sérgio Sant'Anna, fallecido tras pasar una semana hospitalizado por coronavirus. Nunca he sido muy lector de obituarios, pero en los últimos meses lo he hecho con más frecuencia. Su muerte me golpea con un recuerdo personal, que ahora vengo a valorar. Hace poco más de cinco años, apenas llegado a São Paulo, compré mi primer libro de lo que supondría sería un largo periodo en la ciudad. No recuerdo muy bien por qué escogí *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, creo que nunca había oído de Sant'Anna. Tal vez me atrajo una idea medio cliché de la bossa nova y Río de Janeiro, una ciudad que excede por mucho cualquier visión romantizada que se pueda tener sobre Ipanema y Copacabana. Dos semanas antes de saber de su muerte me dediqué a traducir un breve cuento suyo, inédito hasta entonces, publicado por *Folha de São Paulo*. Es un texto sobre el entrenamiento del plantel del Fluminense en la década de los cincuenta; el equipo que se fijó en su memoria adolescente y al que volvió en varios cuentos. En esos días de la cuarentena me propuse ver completo el Mundial de Italia 90 en una web que tiene todos los partidos. Acabo de ver el gol del brasileño Müller al costarricense Gabelo Conejo: tenía poca gracia esa selección brasileña.

Carne negra

Nunca enganché con los reality shows —*não é a minha praia*, como dicen aquí—, pero a mediados de abril, como millones de brasileños y brasileñas, seguí la final de *Big Brother Brasil 20*. Aunque no la vi, leí sobre ella y consumí sus contenidos con o sin quererlo: muchos lugares de internet se llenaron de debates sobre las tres finalistas, que habían dejado en el camino, entre otros, a acusados de violación, machistas orgullosos e influencers adictos a las polémicas fáciles y ridículas. La decisión final se convirtió, como muchas otras circunstancias de la vida cultural en una nación estructurada sobre el racismo, en un debate sobre la representatividad de negras y negros en la sociedad brasileña: Thelma, la ganadora, es negra, feminista, médica y *passista* de samba de Mocidade Alegre, una escuela de samba paulistana. Millones se vieron identificados en su biografía, que también es una demostración de las posibilidades abiertas por las políticas de cuotas raciales en la educación superior pública de Brasil, imaginadas a fines de los noventa en

algunas universidades federales e institucionalizadas durante los gobiernos del PT. Mientras tanto, otros la hacían pedazos con sus comentarios, apelando a estereotipos racistas arraigados desde la esclavitud: si era amiga de las blancas del programa, entonces decían que parecía su empleada doméstica. Si se maquillaba, entonces era que se echaba betún. Hasta antes de la cuarentena había dejado de leer los comentarios de las noticias en internet, ahora volví, como una manera de intentar entender las brigadas virtuales fanáticas del gobierno. Dosis de odio digital lo suficientemente rápidas y efectivas como para desestabilizar una democracia ya frágil.

Todas las semanas hay una contracara, o más bien un complemento trágico, de la victoria de Thelma. Más de 70 balas de fusil contra una casa en São Gonçalo, en el área metropolitana de Río de Janeiro, donde había varios niños y adolescentes. A uno de ellos, João Pedro, el tiro le entró por la espalda y lo mató. La operación conjunta de la Policía Federal y la Policía Civil derivó en un nuevo caso del Estado brasileño matando a un joven negro, como tantas otras veces. Tengo un montón de imágenes en la cabeza de casos idénticos que fueron algún día noticia y pasaron a engrosar una estadística tenebrosa. Los policías se llevaron el cuerpo de João Pedro en helicóptero y la familia sólo supo de su paradero casi un día después. Como dijo la funkera MC Rebecca, ni siquiera el aislamiento social salva a la población negra de una guerra absurda en que sus cuerpos son las mayores víctimas.

Me acuerdo de cuando la mamá de Marcos Vinicius, un adolescente asesinado por un policía cuando iba a su escuela, mostraba la camiseta ensangrentada de su hijo, la del uniforme escolar de los colegios municipales de Río de Janeiro. Recuerdo a Ágatha Félix, que recibió una bala policial cuando iba junto a su mamá de vuelta a su casa. Cómo olvidar su fotografía con ella disfrazada de Mujer Maravilla, una niña de ocho años asesinada por agentes del Estado. O a Kauan Peixoto, el niño de doce años que cuando fue a comprar pan al almacén de la esquina recibió tres tiros de agentes de la PM carioca. Cada vez que se sabe de un nuevo asesinato vuelvo a pensar en la mamá de Kauan exigiendo justicia y diciéndole a la prensa que no podíamos seguir aguantando las teorías de las balas locas. Tantos casos así, tantos otros que ni siquiera fueron informados en los grandes medios. Tantas vidas

Había cuatro maniqués juntos en un balcón, todos de la misma altura, sin distanciamiento social y mirando al horizonte, como haciendo planes para los días siguientes.

despreciadas por la impunidad de un sistema que ya repartió las víctimas y los victimarios. ¿Cuántos días más sin saber quién mandó a matar a Marielle Franco? ¿Cómo no arde todo cada vez que pasa esto? Es sencillo decirlo cuando no es el cuerpo de uno el que está en la línea de fuego. Cuando ya entendía mejor portugués, una de las canciones que más me impactó fue una de Elza Soares en la que dice que la carne más barata del mercado es la carne negra. El videoclip, de 2002, comienza con una patrona rubia cacheteando a una fila de jóvenes negras y negros. Ya han pasado dieciocho años, pero también quinientos veinte, como afirma Felipe Hirsch en el guión de su *Tragedia latinoamericana: la llegada de Pedro Álvares Cabral* como el inicio de un destino infausto. Vivo en la incómoda (pero también cómoda) posición de resguardarme y no hacer nada, en una cobardía de inmigrante blanco sin problemas económicos que no transgrede la norma migratoria de no participar de cualquier forma de activismo político. Me amarga decirlo. Como escribió hace pocos días João Paulo Cuenca, tengo *saudades* de tener esperanza.

Saudade e benção

Elza Soares publicó una foto mirando desde su departamento hacia la playa de Copacabana. Aunque no están tan llenas como otras veces, en la arena y la avenida hay muchas más personas de lo recomendado. Afectada por un clima de domingo de Pascua –pero también por los domingos *verdeamarelos* de los bolsonaristas que se reúnen a exigir el fin de las cuarentenas, junto al cierre del Congreso y de la Corte Suprema–, Elza dice sentirse llena de *saudade* por sus hijos, nietos y amigos que no puede recibir en casa. Aun así escribe un texto en que se anima, y busca animar al resto, con una cierta esperanza cristiana en la resurrección. Mi mamá envió al chat familiar una imagen suya desde el balcón de su departamento en Santiago. Ambas extrañan a sus nietos. Hace una semana le conté que

mi pareja está embarazada, que voy a ser papá; aunque sabe que somos agnósticos, nos mandó una bendición virtual y nos pidió que volviéramos pronto a Chile. Nos dijo que le daba lo mismo que hiciéramos cuarentenas separados y que no nos viéramos por mucho tiempo, pero que regresara. *Deus é mulher* se llama el trigésimo tercer disco de Elza Soares, por algo será.

Maniqués en la ventana

Me aburrí de ver los partidos de Italia 90, al final se transformaron en otra tarea en la rutina diaria del confinamiento. A diferencia del niño del noveno piso que no se cansa de tocar «La canción del adiós» en su flauta dulce, preferí dejar de comprometerme con algo que rápidamente se hizo una obligación. Una de las pocas rutinas que trato de no alterar es asomarme varios minutos por mi ventana, como a las cinco de la tarde, cuando ya comienza a atardecer. Siempre miro los edificios de la esquina, cuando sus habitantes empiezan a asomarse a mirar la puesta de sol que yo no veo. Vivo en un barrio textil, por lo que no es raro encontrarme con maniqués en las vitrinas o en las veredas. Sin embargo ahora había cuatro maniqués juntos en un balcón, todos de la misma altura, sin distanciamiento social y mirando al horizonte, como haciendo planes para los días siguientes. La escena me provocó algo de nostalgia por los planes que no alcanzaré a imaginar, una sensación de ausencia más grande que la de los proyectos que quedaron frustrados. Al final, estos últimos existieron como imágenes. Mientras veíamos la escena, mi pareja me contó de un cuento de Ballard, «La sonrisa», en que el protagonista compra un maniquí femenino, que luego descubre ser un cuerpo embalsamado con una técnica lo suficientemente sutil como para confundir a los ojos menos entrenados. Lo que parte como la adquisición de una antigüedad termina convertida en una historia de amor, traición y desamor. ¿Será que mi vecino o vecina tiene otros planes para

ese cuarteto? Ahora que lo pienso, los vi vestidos como para ir a L'Amour, el pequeño antro del centro al que tantas veces fui pero al que casi nunca entré. Siempre la fiesta era mejor en la calle. La calle siempre fue lo mejor de São Paulo.

La prensa que la *familicia* odia y desacredita a diario acaba de informar que, en plena crisis económica y sanitaria, el gobierno reasignó millones de reales destinados para ayuda directa a familias del Nordeste hacia gastos de publicidad. Antenoche volvieron a asfaltar la ciclovía que pasa por mi calle, la tercera vez en tres años. ¿No hay más avenidas donde montar una puesta en escena que devuelva la mano a los financistas de campañas? Digo, para no sonar antipático y pedir que esos recursos se vayan al sistema público de salud. No sólo Brasilia huele mal.

De cara al pavimento

Son las dos de la tarde y desde mi ventana veo que en el paradero de enfrente hay una persona muerta. Hay cinco policías de la guardia civil junto a tres mujeres que esperan la micro. Una de las policías comienza a encintar el área, aislando el cadáver cubierto por una manta metalizada. No sé quién es, pero parece un *morador de rua*, uno de los cientos de habitantes de las calles de mi barrio. No sé si murió de coronavirus, pero, como tantas vidas en Brasil, posiblemente murió de desigualdad, racismo y clasismo, en completo abandono, como un paria que circula por el centro de São Paulo. El área está aislada, como marcada para que algunos peatones y repartidores en bicicleta se detengan y registren la escena: solo, cercado por policías, guarecido bajo un paradero, el último lugar donde estuvo con vida. La escena se vuelve más cruel cuando media hora después pasa la brigada de remoción, un equipo municipal encargado de desarmar las improvisadas casas de los de la calle. En dos minutos desarman tres carpas que están a menos de cincuenta metros del cuerpo. Todo resulta exagerado, incluso sádico, cuando esos trabajadores municipales requisan frazadas, cartones y plásticos. El cuerpo sigue de cara al pavimento. Llegan más policías, que se turnan hasta que lleguen los peritos criminales. Como a las cinco de la tarde aparecen, toman fotografías y se van, a la misma hora en que decenas de trabajadores del barrio pasan por el frente. El cuerpo sigue allí, anochece y las luces del alumbrado público proyectan un extraño reflejo en la manta

metalizada, que se mezcla con las luces estroboscópicas de la radiopatrulla que está de punto fijo. A las ocho de la noche llega un furgón de la policía. Mientras retiran el cuerpo un cartonero se acerca a preguntar algo. Mira rápido y continúa. La escena se vacía, sólo quedan los del barrio, los de la calle y los que miramos desde el piso 6. Difícil imaginar un futuro mejor desde esta ventana.

Por ahora fin

Armo algunas cajas para mandar a Chile, consigo un comprador para el refrigerador y la lavadora, hablo con amigos de aquí de São Paulo para regalarles cosas, uno me dice que tratemos de vernos por última vez, aunque sea por la ventana. ¿Cómo no habrá una forma mejor de despedirse de São Paulo? Un amigo de Santiago me acaba de contar que su abuela murió en Iquique y que no tiene cómo ir a despedirse. Lo mío es mucho menos triste, seguro, pero me cuesta hacer las paces con esta forma de irme. Sin volver a un *boteco* ni a los lugares que más disfruté en los últimos años. Sin una última ida a la piscina del estadio municipal de Pacaembú –hoy convertido en hospital de emergencia–, ni a tomar un café a uno de los tantos Sesc de la ciudad. Menos a dar una vuelta por el barrio japonés o a hojear libros usados detrás de la Catedral. Tampoco volveré a la universidad en donde estudié durante cuatro años, un espacio de autonomía como pocos que había conocido en mi vida. ¿Cuántos de esos lugares seguirán existiendo cuando vuelva? ¿Quiénes seguirán aquí? ¿Cómo irse sin estar todo el tiempo mirando para atrás? ¿O es mejor asumir ese estado de consciencia y memoria, en el que quiero irme pero seguir estando? Como tantos millones de personas también me siento a la deriva aquí en Brasil. Parecemos desanclados, esperando salir de alguna forma de la espiral de locura en la que se metió este país desde el 2013. Aunque me vaya, me siento parte de lo que pasa aquí, como también de lo que sucede en Chile, el lugar del que nunca me terminé de ir. Futuros atlánticos, pacíficos, distópicos, utópicos. Continuar circulando entre mundos reales e imaginados, buscando algo que construir.

Rodrigo Millán es sociólogo de la Universidad Católica de Chile y doctor en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo.



«Trabajando noche y día»: el camino hacia *Mujercitas* (extracto)

Anne Boyd Rioux

En septiembre de 1867, el editor Thomas Niles, de Roberts Brothers, le escribió a Louisa May Alcott para preguntarle si podría escribir un libro para niñas. A ella no le gustó mucho la idea. «Nunca me cayeron bien las niñas; de hecho, nunca conocí muchas tampoco, a excepción de mis hermanas», escribió en su diario el mayo siguiente, cuando finalmente comenzó a escribir el libro que se transformaría en *Mujercitas*. Primero lo llamó «La familia patética», que es como ella llamaba habitualmente a su propia familia. Envío los primeros doce capítulos a Niles, pero él los encontró «aburridos», con lo que ella estuvo de acuerdo (Alcott, 1997: 165-6). Sin embargo, siguió escribiendo, y al cabo de diez semanas había llegado a las 402 páginas. Esas serían las que hoy conocemos como la primera parte de *Mujercitas*. El título se le ocurrió a Niles; hacía referencia al período en el que las hermanas March dejaban de ser niñas para convertirse en mujeres. Luego de haber leído el manuscrito terminado, la opinión de Niles cambió completamente. Le había pedido a varias niñas que lo

leyeran para medir su interés, y la reacción fue tan favorable que estaba dispuesto a ofrecerle a Alcott un contrato (Reisen, 2009: 268-9).

A pesar del entusiasmo de las niñas, Alcott no estaba muy segura de la calidad de lo que había escrito. Después de la publicación de la primera parte, el 30 de septiembre de 1868, confesó que lo había escrito muy apurada «por encargo» y que dudaba mucho de que el libro tuviera éxito. Estaba muy feliz por el hecho de que el crítico y escritor Thomas Wentworth Higginson opinara que «esa pequeña historia fuera “buena y bien estadounidense”» (Alcott, 1987: 118), pero no tenía idea de que a miles de niñas de todo el país les parecería lo mismo y que escribir libros para ellas le daría más dinero que cualquier otro libro que ella hubiese escrito.

Para fines de octubre, cuando ya se habían agotado los primeros dos mil ejemplares y una nueva tirada ya estaba en imprenta para cubrir la demanda, Niles le pidió a Alcott que escribiera la segunda parte de la novela. Empezó a escribir otra vez, casi un capítulo por día, tan concentrada en entretener el futuro de las cuatro hermanas March que casi no paraba para comer ni para dormir. Los primeros días del nuevo año, el manuscrito ya estaba listo para ser enviado a la editorial, y Alcott empezó a convertirse en «la amiga de los niños» (Cheney, 1888).

* *El legado de Mujercitas* es la historia detrás de un libro clásico, un fenómeno que atravesó generaciones de lectores y un objeto cultural que, aún hoy, sigue planteando discusiones sobre el lugar de la mujer en la sociedad. Esa combinación de elementos hace que este ensayo de Anne Boyd Rioux sea fascinante. DIEGO ERLAN, EDITOR DE AMPERSAND

Louisa May Alcott, que por entonces ya tenía treinta y cinco años, jamás se había imaginado que llegaría tan lejos. Había crecido con los ideales del Romanticismo alemán y británico y el Trascendentalismo estadounidense, cuyos preceptos promovían la confianza en uno mismo y la inspiración divina como caminos para alcanzar el éxito literario. Su vecino e ídolo Ralph Waldo Emerson había escrito en su ensayo «La confianza en uno mismo» que «creer en tu propio pensamiento, creer en lo que es verdad para ti y para tu corazón se aplica a todos los hombres: de eso se trata el genio» (1983: 259), y la joven Louisa había tomado nota de esas palabras en su cuaderno (Boyd, 2004: 23). No era extraña la posibilidad de que una muchacha con un mentor de la talla de Emerson y un padre que creía que cada niño nacía con una divinidad inherente a su persona, sin importar el género, llegara a convertirse en una gran novelista, al igual que otro de sus vecinos de Concord, Massachusetts: Nathaniel Hawthorne.

El padre de Louisa, Bronson Alcott, amigo cercano de Emerson, era muy avanzado para su época. No había tenido hijos varones a quienes inculcarles los principios del Trascendentalismo, pero eso no quitaba que pudiera inculcarlo en sus hijas mujeres. Él sostenía que el genio era la «llama de un presagio» enviado por Dios para «revitalizar la idea de que la humanidad tenía un destino predeterminado». Bronson consideraba que el genio era innato en cada niño, ya fuera varón o mujer, pero a medida que ese niño crecía se iba reprimiendo por el miedo y la intolerancia, un proceso que buscaba revertir desde su tarea de educador y padre. No es de extrañar que dos de sus hijas siguieran carreras creativas: Louisa, como escritora, y May, la menor, como artista. Bronson, que era filósofo y escritor, estaba fascinado con la devoción que tenía Louisa hacia la escritura. Ya a los doce años de Louisa él sabía que algún día su «genio innato» se «abriría al mundo» y tal vez la acercaría a la fama. Cuando cumplió catorce años, le regaló un libro en el que él mismo había copiado poesías escritas por ella, un mensaje que claramente decía que apoyaba y se enorgullecía por los proyectos literarios de su hija. Le llevaba manzanas y sidra al ático donde pasaba horas escribiendo, y más tarde le construyó un escritorio en la habitación (un semicírculo de madera adherido a la pared, entre dos ventanas, en su casa de Orchard House).

De ese modo la estaba alentando «a vivir hasta la inmortalidad», como decía su hermana May. Bronson le leía a Emerson las cartas que Louisa enviaba cuando estaba de viaje, y también las enviaba a editoriales con la esperanza de que las publicaran. Le decía que esperaba que, además del talento que ya poseía, tuviera «la salud, el descanso, y las comodidades» que le permitieran escribir un libro que llegara «a un amplio círculo de lectores». Su madre, Abigail —o «Abba»— Alcott, no era menos entusiasta al respecto. Después de leer «El ruisñor», poema que Louisa había escrito a los ocho años, le dijo: «¡Vas a ser como Shakespeare!». Muchos años después, cuando Louisa publicó su primer libro, dedicó unas palabras a su madre por «el interés y la motivación en todos mis proyectos de escritura, desde el primero hasta el último».

No eran muchas las familias estadounidenses que inculcaban y estimulaban la creación literaria con tanto entusiasmo en una niña. Louisa creció a mediados del siglo XIX, en una época en la que se les advertía a las mujeres y a las niñas que no se acercaran a la pluma. Pero eran tantas las que lo hacían que el *United States Review* publicó en 1853 un artículo en el que instaba a los autores estadounidenses a ser «hombres y héroes... No dejen la literatura en manos de unas pocas mujeres laboriosas» (cit. en Warren, 1993: 1). En palabras de la olvidada novelista Elizabeth Stoddard, los críticos estaban «listos para reírse de cualquier mujer que aspirara a utilizar los talentos que Dios le había dado para adornar los caminos de la literatura y el arte» con tal de defender la dominación masculina en el campo literario (1872: 145). Peor aun, los varones de la familia se avergonzaban de las hijas y hermanas que se atrevían a publicar. Fanny Fern escribió en su novela autobiográfica *Ruth Hall* (1854) que su hermano, el famoso editor Nathaniel Willis, le dijo que no tenía talento y que se buscara «un trabajo que *no molestara*». Fern escribió su novela para legitimar el hecho de que estaba tratando de hacerse una carrera literaria, a pesar de los inmensos obstáculos que le ponía la familia (cit. en Warren, 2005: 116). Más cercano a Alcott, Hawthorne le dijo a su esposa Sophia (también una gran escritora) que lo aliviaba el hecho de que ella no hubiera publicado y «no se hubiera prostituido públicamente» (2002: xv).

Quimantú. Prácticas, política y memoria (extracto)

Las prensas no paran

Los inicios de Quimantú no fueron fáciles. La deuda contraída era grande y la indicación del gobierno fue clara: la empresa debía financiarse en forma autónoma. Para ello sería crucial que los libros y revistas tuvieran un gran éxito comercial y que al mismo tiempo cumplieran con los estándares anunciados por Allende: permitir que parte de la sociedad chilena tuviera acceso a un gran acervo cultural con el que amplios grupos de la sociedad no estaban familiarizados.

Una vez oficializado el traspaso se siguió trabajando al interior de la editora. Un ejemplo de ello apareció en una nota de prensa en la que se expone que, a comienzos de marzo, el Comité UP de la editorial detalló a un grupo de dirigentes de la UP de Santiago las acciones que se estaban realizando en la nueva empresa estatal. Destacaron que la reacción de los trabajadores era positiva y que el comité de producción había decidido el 12 de febrero que mientras se tasaban los bienes se mantendría el servicio de impresión y se realizarían mejoras, como limpiar y ordenar las dependencias, mientras que en otras secciones se habían hecho informes y

las coordinaciones adecuadas para dar un buen servicio a terceros.¹

Efectivamente, las prensas en el edificio que daba a Bellavista no se detuvieron mientras se ponían en marcha los nuevos proyectos. La compra a Zig-Zag incluyó los contratos para gestionar y publicar revistas como *Hechos mundiales*, *Estadio*, *Saber Vivir*, *Comer Mejor*, *Confidencias* y las historietas que no eran parte de la línea Disney.

A la par, Quimantú ofrecía servicios de impresión para otras editoriales, incluyendo a los equipos de la antigua Zig-Zag, que continuaron gestionando varias revistas.² La maquinaria no descansaba y la infraestructura de la editorial debía rendir al máximo para sustentar su adecuado crecimiento. Se imprimían *Visión*, *Ercilla*, *Revista de Carabineros*, *Mundo 71*, *Selecciones del Reader's Digest*, *Eva*, *Rosita*, *Disneylandia*, *Tío Rico*, *Fantasia*, *Tribilín*, *Condorito* y *Vea*, a las que se sumó la revista *Ramona*, que pertenecía al Partido Comunista.³

Los talleres imprimían para empresas externas sin discriminar a las publicaciones de derecha o las de otros con quienes el gobierno

* Fragmentos del capítulo «Las prácticas editoriales en Quimantú», de Isabel Molina, en *Quimantú. Prácticas, política y memoria*, de las investigadoras Isabel Molina, Marisol Facuse e Isabel Yáñez. Santiago, Grafito Ediciones, 2018. Quimantú fue el proyecto más importante de la política cultural del breve gobierno de Salvador Allende, y por sus características ha adquirido un halo de leyenda que estudios culturales como este empiezan a desmenuzar.

1 *El Siglo*, Santiago, 5 de marzo de 1971, p. 5.

2 Tras la venta de Zig-Zag, la empresa se transformó en otros sellos, como Pinsel y Dilapsa.

3 Carta de Joaquín Gutiérrez al interventor Diego Barros Ortiz, 29 de septiembre de 1973. Archivo de Alejandra Gutiérrez George-Nascimento.

tuviera diferencias ideológicas: las máquinas funcionaban a todo dar e incluso se agregó un tercer turno. «El turno de enlace era de las 6 de la tarde hasta las 12 de la noche, después venía el de las 12 hasta las 7 de la mañana, y después entraba el otro de las 8 hasta las 5, esos eran los tres turnos que habían», relata Miguel Morales, a cargo de las áreas de aseadores, electricidad y mecánica de los talleres de impresión. De hecho, Joaquín Gutiérrez, director de la División Editorial, indica en una carta a la Comisión Política del Partido Comunista que estas publicaciones «representan adecuadas fuentes de ingreso para nuestra Empresa».

En tanto, iniciaron su funcionamiento los equipos editoriales y se empezó a configurar la estructura interna de la editorial, con las divisiones y comités de producción, lo cual implicó el crecimiento de su dotación de personal. Sobre este primer periodo, la revista *Ahora* consignó que «los nuevos directivos se dieron a la tarea de reorientar totalmente toda la línea de publicaciones de la empresa, a la vez que estudiaron la manera de abaratar el costo de los libros, para que estos llegaran de manera efectiva a amplios conglomerados sociales, que habían vivido en permanente desafección social».

Luciano Rodrigo, que estaba a cargo del Departamento Editorial de la División Editorial, explica que «cuando llegó la UP no se echó gente, se confirmó a todos los que estaban. Hubo algunos cambios de jefatura, sí, pero no se echó gente, y luego los que estaban ahí conocían su trabajo». Este aspecto fue determinante, ya que las áreas de talleres, a cargo de la impresión de publicaciones, requerían trabajadores capacitados para manejar máquinas específicas y desarrollar técnicas de impresión como el huecograbado.

«Nosotros no despedimos a nadie. Zig-Zag se llevó al personal que trabajaba en las revistas que conservó y que eran todas las que daban utilidades. De las que daban pérdidas nos hicimos cargo nosotros», explica [Sergio] Maurin sobre la dotación de empleados que se quedaron en la empresa y el rumbo que tomaron los que se fueron.

En ese momento el sello no tenía nombre aún. Al anunciarse la venta de Zig-Zag se adelantó que este se llamaría Gran Editorial del Estado, pero al día siguiente, en su declaración pública, Allende especificó que se propondría el nombre



de Camilo Henríquez. Según testimonio de Maurin, también apareció como la «Editorial Estatal» y es así como figuraba en los documentos e incluso en los créditos de las revistas, como es el caso del primer número de la revista *La Firme*. Es más, se siguió editando lo de siempre, tanto así que algunas revistas que en esa época eran ya parte de la editorial del Estado figuran como de Zig-Zag, lo cual refleja la rapidez del proceso y la vorágine en que debieron trabajar estos equipos.

La tarea de encontrar un nombre para la editorial recayó, según testimonio de Hilda López, en el comité creativo del Departamento de

Promoción de la empresa, el cual no llegó a un consenso, por lo que se decidió barajar nombres en lenguas de los pueblos originarios de Chile. López consigna que fue Luz María Hurtado quien se dio a la investigación y encontró en un libro del padre Félix José de Augusta (1860-1935) las voces *kim* y *antu*, que juntas significaban «sol del saber», propuesta que sí generó consenso en la asamblea.

Ya con la definición del nombre, que venía a completar una propuesta política y cultural, la empresa continuó con la labor de materializar una estructura de gestión que se correspondiera con los lineamientos del gobierno de Salvador Allende, tanto en el ámbito cultural como organizacional, pero que paralelamente pudiera sostenerse financieramente. Tres eran las grandes instrucciones que recibieron en una primera instancia, según recuerda Maurin: echar a andar la empresa con los trabajadores, producir libros baratos e imprimir a bajo costo los que encargaba el Ministerio de Educación. Para ello se requería un organigrama que pudiera hacer realizables tales tareas.

En el primer semestre fueron apareciendo diversas publicaciones de gran impacto como *La Firme*, *Revista Ahora* y *Cuadernos de Educación Popular*. En noviembre de 1971 se publicó el primer libro, *La sangre y la esperanza*, de Nicomedes Guzmán, y el primer número de la serie *Nosotros los Chilenos*. Para esa fecha, gran parte del plan editorial ya estaba trazado. La naciente revista *Mayoría* anunció el 27 de octubre que desde noviembre se lanzaría un libro cada mes, y en la revista *Ahora* del 4 de noviembre se comentaron las colecciones presentadas y las que vendrían, el público al que estaban dirigidas y en especial la meta a la que apuntaban: «... las publicaciones de Quimantú estaban destinadas a revolucionar el mercado habitual de libros y revistas».

La producción material de las publicaciones

Que una editorial cuente con su propia imprenta es, para los estándares actuales, un modelo poco utilizado por lo complejo de manejar. Hoy la mayor parte de los sellos —incluso los de mayor envergadura— externalizan este proceso y compran los servicios de impresión con empresas nacionales o internacionales. En el caso de Quimantú, parte importante de la adquisición

que hizo el Estado fueron los talleres de la editorial, situados en la parte externa del inmueble ubicado en Santa María 076, con una salida a la calle Bellavista, por la que circulaba una gran cantidad de personas.

En esta gran ala del edificio se acomodaban las maquinarias y sus operarios, reunidos alrededor de tres sistemas de impresión, cada uno con sus propias características. Los talleres de offset, huecograbado, impresión tipográfica y encuadernación intentaban dar abasto frente al alto volumen de tiraje que la empresa comenzó a manejar. A ellas se sumaban las secciones de mantenimiento, abastecimiento y aseo.

El tiraje que se fijaba para cada publicación determinaba qué tipo de impresión se utilizaría, ya que el sistema offset permitía publicar grandes volúmenes a menor costo, pero era menos eficiente para producciones menores.

El taller de offset de la editora era fundamental, ya que con esas máquinas (...) se imprimieron los aproximadamente doce millones de libros que hizo Quimantú. También las revistas ilustradas que tenían páginas a color en el interior usaron esta técnica, que era rápida, de calidad y además permitía abrir nuevas posibilidades en el diseño.

El taller de huecograbado era usado para publicaciones a color de mayor tiraje, ya que la impresión era de mejor calidad, pero los costos de pre prensa eran altos. La revista *Paloma* se imprimía en este sistema y su jefe de arte, Hervi,⁴ recuerda que

era mucho mejor que el sistema de las rotativas comunes. Eran sistemas más antiguos con rodillos de cobre, en los cuales se grababan las planchas fotográficas, algo totalmente distinto del sistema offset. Es un sistema antiguo y caro pero tiene la gracia de que por tener una tinta más líquida al ser impresa se borra el punto y no tiene esa trama de puntitos que tiene el offset u otros sistemas.

El taller de impresión tipográfica participaba en el proceso de diseño, en particular de la composición de textos. «Los diseñadores recibían de los periodistas los contenidos transcritos con máquina de escribir, y una vez tomadas algunas decisiones de diseño y resueltos los cálculos de

4 El dibujante e historietista Hervi, Hernán Vidal.

La proactividad y compromiso de los comités de producción fue una de las fortalezas que tuvo Quimantú para sobreponerse a las dificultades en sus dos vertiginosos años de existencia.

diagramación pedían al taller la composición del texto en columnas». El material llegaba a la sección de pre prensa, [donde] los linotipistas volvían a transcribir los textos usando lingotes de plomo. Las imágenes se creaban en otras secciones.

En el taller de encuadernación se realizaban los pliegues, para después compaginar y encuadernar manualmente con tres sistemas: corchetes al lomo, lomo encolado o costura al hilo, esta última más escasa. La última etapa era el corte con guillotina y el empaquetado.

Algunas divisiones tuvieron una relación más estrecha con los talleres. Vivanco⁵ comenta que solía ir a las prensas con Hilda López, su asistente, a revisar la revista *Paloma*. «La idea era no solo comunicar el contenido del proyecto, sino también para recibir las sugerencias de cada sección en cuanto a la impresión, pues se trataba de una publicación de gran envergadura que necesitaba toda la asesoría posible del personal técnico que iba a elaborarla». Esto se habría extendido también a los libros de la División Editorial ya que los «trabajadores de la imprenta fueron quienes sugirieron los formatos más eficientes, las técnicas más apropiadas y las formas de producir físicamente el material para hacer el trabajo expedito y eficaz».

Los talleres tenían una gran carga de trabajo. San Martín recuerda que «trabajábamos a tres turnos. Había una máquina rotativa con muchos colores y cada vez que entraba una publicación se realizaba un proceso que debía ser traspasado a otro turno, después al día siguiente; había que informar sobre los colores, cuántas veces se había limpiado y qué se le había hecho, etc., así es que cada tres turnos teníamos que hacer todo ese trabajo». Por su parte, Maurin señala que «teníamos los cuellos de botella en guillotinas, encuadernación y prensa. Esas tenían que funcionar día y noche».

Frente a este escenario, la mayoría de los

entrevistados recuerda que se encontró una encuadernadora en desuso, abandonada dentro de los talleres, y que logró ser recompuesta. Maurin detalla que «necesitábamos encuadernadora, tuvimos que comprar una máquina que debe tener unos 30 metros, que tiene una serie de topes, ahí uno mete los pliegos y van pasando, se van engrasando, encuadernando, pone las tapas, los corta al final y salen los packs hechos de publicaciones. Esa era una máquina excelente y necesitábamos otra a precio de huevo...». El panorama cambió cuando Guillermo Canales le comentó que en «la bodega hay una máquina Sheridan que se dio de baja hace dos o tres años, la estuvimos revisando con el comité de mecánica y dicen que es recuperable». Maurin le autorizó a arreglarla y a los dos meses empezó a funcionar, con lo que a los tres meses el problema se había solucionado.

Los talleres resintieron los efectos de la escasez por la que estaba pasando el gobierno de la UP. Cuenta Miguel Morales que

después del primer año del gobierno de Salvador Allende, nos dimos cuenta de que la cosa andaba mal: teníamos problemas en la parte económica, en el sentido de la compra de los materiales, porque había un sabotaje, se vendían las cosas, la misma Papelera no entregaba material, los rollos de papel que tenía que entregar (...) se necesitaba hartos papel, llegábamos allá y nos decían no. Después el gobierno, el Estado, les pasó plata para que se financiara eso.

También los talleres fueron un espacio en el que se implementó una inventiva especial para lograr sacar adelante maquinaria con problemas técnicos y que requería repuestos, los que no estaban disponibles en ese momento debido al bloqueo. Hervi relata que «teníamos unos talleres mecánicos en los que había una lucha a todo dar. Las rotativas eran máquinas antiquísimas: eran muy buenas pero muy antiguas, por lo que

⁵ Alberto Vivanco, director de la División Periodística de Quimantú.

obviamente había una maestría para estar reparando constantemente las fallas». Algunos testimonios indican que el compromiso de los empleados del taller llegó al punto de inventar las piezas faltantes para lograr sacar adelante el trabajo de las prensas.

«El extraordinario esfuerzo que representa esta alta cifra de producción somete a una constante tensión a las máquinas (...) y obliga a los mecánicos a aguzar el ingenio para impedir que ninguno de estos indispensables eslabones de la cadena deje de funcionar ni siquiera por una hora», dice Cecilia Urrutia en *Los inventores obreros*, libro publicado por Quimantú en la colección *Nosotros los Chilenos*. El taller de mantención dirigido por Osvaldo Lobos e integrado por 15 mecánicos logró crear moldes para fabricar repuestos y reciclar piezas que en otro momento hubiesen sido desechadas para darles un nuevo uso, como fue el caso de una máquina borradora de planchas, reconstituida



por los trabajadores después de 35 años de uso y una grave avería, para lo cual se hicieron de nuevo varias piezas fundamentales, según detalla Urrutia, así como el diseño y construcción de una máquina perforadora para el calce de colores.

También se innovó con la utilización de hojas de poliéster en reemplazo de las películas, las que se pueden usar solo una vez, mientras que las primeras podían utilizarse varias veces. Para llegar a estas soluciones se discutían las propuestas al nivel del comité de producción y eran enriquecidas con el aporte de todos, por lo que se consideraba un esfuerzo colectivo, así como su implementación. Fue tal el nivel alcanzado en el ámbito de la experimentación de creación de piezas y repuestos que en enero de 1973 se realizó una exposición de elementos fabricados por los trabajadores.

Paralelamente, otros departamentos también colaboraron en esta materia. Algunos de los productos manufacturados artesanalmente por Hugo Estivales Sánchez, jefe de abastecimiento, fueron la «laca pelable» (para impresión offset y huecograbado), el «rojo opaco», para la separación de colores en pre prensa, y el adhesivo para encuadernación de lomo encolado. Estos preparados permitieron sustituir materiales usualmente importados y que ya no estaban disponibles debido a los problemas para contar con materiales de otros países.

Maurin declara que «los comités de producción discutían con la gente de cada sección qué tareas iban a desarrollar para bajar los costos, qué ayudas pedían, por si le faltaba gente, o lo que sea. Ellos veían cómo se las arreglaba la sección. (...) A veces pedían ayuda a la administración pero en general no se metía en eso, el comité de producción lo arreglaba, tomaba decisiones y sacaba las cosas adelante». La proactividad y compromiso de los comités de producción fue una de las fortalezas que tuvo Quimantú para sobreponerse a las dificultades en sus dos vertiginosos años de existencia.

Otro elemento importante de las estrategias de supervivencia fueron los trabajos voluntarios. Se incorporó a esta labor personal de todas las áreas con el fin de sacar adelante la producción. Gabriela Meza recuerda que «íbamos los fines de semana, sábado y domingo, llevaba hasta a mis hijos a ayudar porque había que encuadernar, y esa era una tarea fácil, porque te pasaban

Además de los trabajadores iban cientos de brigadistas de San Miguel, de La Legua, La Victoria, Yungay, etc., los cuales trabajaban arduamente y de forma gratuita los fines de semana.

los pliegos y había que juntarlos. Otra tarea era hacer paquetes».

En este quehacer participaron, además de los funcionarios, personas externas al sello. Carlos Chacón, trabajador de las prensas, fue uno de los coordinadores de esta área y recuerda que además de los trabajadores iban cientos de brigadistas de San Miguel, de La Legua, La Victoria, Yungay, etc., los cuales trabajaban arduamente y de forma gratuita los fines de semana. También hubo una jornada de trabajo en homenaje al segundo aniversario del Gobierno Popular, en noviembre de 1972, en el que se integraron alumnos de la vecina Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, así como Juan Martínez Sánchez, en representación del Instituto Cubano del Libro.

Trabajadores de Quimantú

La intervención de los trabajadores, específicamente el rol que tomaron los obreros en el devenir de la empresa, es otro de los aspectos con los que más se especula sobre Quimantú, en especial sobre si estos influían en la toma de decisiones de contenidos que salían de las imprentas.

En artículos y anuncios, el sello se presenta como «una empresa de los trabajadores», acentuando su nuevo carácter, práctica que era parte de las políticas de la UP con respecto a las empresas estatales. A pesar de eso, si bien en la actualidad no se discute la presencia de los trabajadores a través de los comités de producción y de los laborales en los espacios de toma de decisiones, el real impacto de la participación de estos es uno de los temas que genera ciertas discrepancias en los relatos, como en los de Dittborn y Prado. Este último, quien perteneció a uno de ellos, señala que si bien se intentó compartir la toma de decisiones con los trabajadores, en la práctica se vieron afectados por rencillas personales y políticas, por lo que no funcionaron como se pretendía.

Un poco menos de mil trabajadores pasaron de Zig-Zag a la empresa estatal, 920 según la prensa de la época, aunque otras cifras los sitúan en alrededor de 800 empleados. ¿Cuál fue el papel de los trabajadores una vez que la empresa pasó a ser parte del Área de Propiedad Social? Sergio Maurin expone que

nosotros partíamos de la base de que el programa de la UP planteaba que los trabajadores debían asumir, participar en la dirección de las empresas para desarrollar habilidades, responsabilidades y asumir capacidad para trabajar en la vida pública, y eso partía en la empresa, ese era el lugar de experimentación.

Desde la perspectiva de los trabajadores, los relatos muestran diferencias. Morales recuerda que «el problema más serio que teníamos era el papel, la tinta, entonces ahí se conversaba con Maurin cómo había que hacer las cosas, sacar las revistas que estaban, entonces costaba, pero la relación fue buena con la gerencia, no hubo mayores problemas». Vivanco también recuerda el diálogo entre los trabajadores de los talleres, quienes realizaron importantes recomendaciones para los formatos de publicación y a partir de eso se involucraron en el proceso de trabajo más allá de su oficio específico: «Esto hacía que todo el personal de la editorial sintiera el producto final como algo propio, y no se ahorran comentarios y sugerencias directamente en nuestras oficinas para mejorar los sistemas de producción y de contenidos».

El dibujante Guillermo Durán, Guidú, es muy claro en indicar que el núcleo de la empresa eran los trabajadores: «Había un plan socialista, y la gerencia no estaba por encima de los trabajadores, era el sindicato». Patricio Andrade, en tanto, dice que durante algunas reuniones internas de la editorial, destinadas a formar grupos de educación política, «las discusiones derivaron hacia la necesidad de que la participación

de los trabajadores y sus representantes ante la dirección no se redujera simplemente a asistir a reuniones donde solo se daba cuenta de decisiones ya tomadas, y que deberían tomar un papel en la dirección de la empresa».

Claudio Torres también plantea que este rol se vivió con matices:

Los obreros empezaron a tener un poder de decisión. No diré que era un poder absoluto, pero junto con el grupo de poder principal se juntaban todos los directores de revistas, libros, del área editorial, etc. (...) Su opinión era escuchada y ellos participaban en la reunión y entregaban su opinión en la discusión. No sé si era un problema de cultura o de historia de esa empresa, pero no hubo un cambio en que los trabajadores empezaran a poner alguna objeción al modo en que se estaban haciendo las cosas. Sí había más reuniones. Antes, si el gerente general entraba en una discusión nadie le rebatía, ahora sí se debatía, había opiniones contrarias, pero normalmente eso terminaba en una reunión en la que se llegaba a un acuerdo y eso funcionaba. Mejor o peor, pero funcionaba.

Un único sindicato agrupaba a todos los trabajadores, que se reunían en dependencias cercanas a la empresa, en el barrio Bellavista. La mayoría de los empleados inscritos habían pasado por el duro episodio de la huelga de Zig-Zag, en la que vieron peligrar no solo su fuente de trabajo sino también parte de su previsión, ya que las deudas alcanzaron este ámbito. En ese momento, esta agrupación se fortaleció y tuvo un papel importante en la compra de la editorial. Fue determinante la presencia de Sergio San Martín, dirigente sindical durante diez años, siete en Zig-Zag y tres en Quimantú: «Me eligieron presidente del sindicato y después teníamos peleas muy directas con Sergio Mujica Lois, que era el dueño de Zig-Zag». San Martín es reconocido por varios entrevistados por su liderazgo dentro de la empresa. Otros dirigentes sindicales recordados son Ángel Maulén Lillo y Paco Segura.

El sindicato siguió en activo funcionamiento durante el gobierno de la UP. Para el primer aniversario de la editorial el ambiente era festivo: se realizaron concursos, una maratón que llegaba hasta la entrada de la empresa estatal, una jornada de trabajo voluntario y se recibió la visita de representantes del gobierno, de la

UP, de los suplementeros, dirigentes campesinos y hasta la delegación comercial soviética de visita en Chile llegaron a celebrar ese día. Cerrando su primer año, al relatar la fiesta de los hijos de los trabajadores en el estadio de la editorial, *Mayoría* publicó que «las nuevas formas de propiedad que marcan el signo de Quimantú han concedido nuevas responsabilidades a sus trabajadores, quienes ahora no solo asientan su preocupación respecto al destino de esta empresa, sino también han permitido crear relaciones humanas más dignas y efectivamente fraternales», dando cuenta de las nuevas prácticas laborales internas.

En 1972 se hizo un pliego de peticiones. Maurin señala que previamente se entregó un informe detallado de la situación de la empresa, el que evidenciaba mejoras, pero aun así el margen que quedaba para realizar ajustes era muy escaso. Después de un trabajo en comités se firmó el «Acta de Advenimiento», con logros como el reajuste del IPC y otros beneficios, como el que le dio a los obreros del turno nocturno derecho a una taza de café y a quienes trabajaban con elementos tóxicos leche. Se creó la sala cuna o guardería para los hijos de las trabajadoras, que funcionaba en el mismo edificio. Gabriela Meza recuerda: «Las mujeres de Quimantú tuvimos que dar la pelea para que se aceptara dentro de ella que hubiera sala cuna. Insistimos hasta que lo conseguimos».

La pregunta que cabe hacerse entonces es cuál es el rol del sindicato en una empresa estatal. Dittborn, quien fue vicepresidente del sindicato en la última directiva, plantea la interrogante:

Si nosotros estamos en un gobierno del pueblo, en una empresa del Estado, ¿a quién defiende el sindicato si este debe defender a los trabajadores en contra del patrón?... el Estado. Pero si el Estado es nuestro, nosotros lo estamos administrando, hemos ganado una elección, somos del partido popular.

El perfeccionamiento de estos mecanismos de participación era un importante paso a seguir. Sin embargo, el golpe frustró varios de los planes que se avecinaban para la editorial.

Cuéntenme algo nuevo Cecilia Tapia

Con las redes sociales, el relato personal avanza a la velocidad de la luz, democratizando la posibilidad de que nuestro punto de vista llegue a todos los lugares del mundo. En la contingencia nos hemos convertido en generadores de contenido capaces de capturar la atención de miles de desconocidos a los que les interesa nuestra receta del pan, nuestra rutina de ejercicios, nuestros videos con imitaciones o nuestros consejos sobre reciclaje. Sabemos qué decir y dónde decirlo y tenemos un mensaje que nos posiciona de alguna manera, porque de eso se trata también ser humano: de buscar diferenciarnos constantemente de quienes nos rodean.

Esta cualidad de producir narrativas para hacernos distinguibles entre la multitud, que ya es parte fundamental de un mundo hiperconectado, fue alguna vez una habilidad, si no exclusiva, al menos preponderante en la industria de la publicidad. Por años anunciantes y creativos han estudiado a sus consumidores buscando el discurso que convierta a una marca en algo valioso e importante, tanto como para definir una decisión de compra. La manera tradicional de hacerlo era partir por comunicar el mensaje en medios masivos. Hoy, la conversación predominante se da en las plataformas digitales, canales de comunicación que una vez fueron segmentados y destinados solo al contacto entre personas de un círculo cercano, pero que hoy se han expandido hasta convertirse en el espacio donde se juega la identidad de una marca, convertida en una participante más, muy activa en los *timelines*, una que siempre tiene algo que contar.

Según el estudio Global Digital Overview 2020, realizado por las empresas We are Social y Hootsuite, Instagram tiene más de mil millones de usuarios activos al mes, mientras que TikTok tiene ochocientos millones. Ambas plataformas, convertidas y consagradas en esta contingencia como el núcleo de la creación de contenidos, son el espacio donde han entrado las marcas a entablar conversación. Pero no basta con estar en las redes: hay que decir algo que a las redes les interese.

La publicidad es reactiva a las tendencias y a los cambios culturales y eso la obliga muchas veces a decir algo, lo que sea, para no pasar inadvertida y a reaccionar sobre la marcha para no quedarse atrás. La contingencia se convierte en un arma de doble filo, en un enemigo peligroso donde solo algunos que logran entender cómo

funciona le sacan partido, mientras que otros, simplemente, bracean con esfuerzo hacia la orilla, dejando tras de sí una estela de mensajes tibios y homogéneos.

David Ogilvy, el padre de la publicidad moderna, dijo una vez que «lo que dices es más importante que cómo lo dices», una predicción de la era en que vivimos. Como hoy todo funciona a la velocidad de la urgencia, las marcas han recurrido a soluciones prácticas para entrar en la conversación. Así, sacrifican la originalidad en favor de la velocidad. Es cosa de prender la televisión y analizar un par de piezas en la tanda comercial y darse cuenta de sus similitudes, que no solo las llevan a decir lo mismo, sino además a hacerlo de una manera idéntica y, a ratos, desafortunada. Vemos que una marca de pizzas, una de retail, otra de automóviles y una de telefonía inician su discurso con la misma forma: imágenes de una ciudad vacía, música triste, personal de salud cumpliendo su labor, gente abrazando a los suyos. El mensaje es claro: quédate en casa y pronto volveremos a estar juntos. Es lo que hay que decir; hay que emocionar, hay que devolver la esperanza sin importar cuál sea nuestra categoría de producto. El problema es la reiteración. Hasta la estructura visual es la misma, al punto de que dos piezas utilizan la misma imagen, lo que derivó en una parodia local que, como un mal chiste, tenía la misma estructura de la parodia inicial extranjera. Muchas veces, por seguir el camino seguro, nos olvidamos de la importancia de la particularidad del contenido, lo que convierte nuestro mensaje en un sonido tibio, carente de importancia, que termina perdido en el mar de contenidos en que estamos sumergidos. Termina siendo irrelevante, como música de ascensor.

Lo que ha pasado en esta pandemia con el relato publicitario muestra un error común y que, muchas veces, puede costar caro: olvidar que el mensaje debe ser original y fiel a la identidad de una marca, que no responda solo a la necesidad de participar cuando todos lo hacen.

Lo complejo de esto es que la similitud de los relatos es evidente a los ojos del consumidor de hoy. Ese que cuestiona, que observa y que tiene acceso a información para analizar todo con un sentido crítico que lo lleva no solo a buscar sentirse cómodo con el fondo, sino también con la forma. Ese consumidor no acepta discursos repetidos, añejos, maquillados como nuevos.

Busca y valora la autenticidad de un contenido. En estos tiempos, lo que las marcas le dicen ha pasado a un segundo plano porque siente que lo que realmente quiere escuchar ya no viene de ellas, sino de las personas.

La industria puede sacar los mejores aprendizajes de sus consumidores, esos que suenan confiables y creíbles, que se organizan para defender causas valóricas en redes sociales sin parecer oportunistas, que encuentran cada día nuevas maneras de comunicar lo que tienen en mente.

La industria publicitaria podría aprender de las personas una lección valiosa que le permita tener mejores herramientas cuando vuelva a enfrentar una crisis como la actual. ¿Cómo hacerlo? Entendiendo que una marca no tiene la última palabra y que su discurso muchas veces dista de lo que realmente le importa al consumidor. Solo el conocer sus verdaderos intereses, que no son necesariamente aquellos que muestran las encuestas, evitará que el contenido se convierta en algo fatuo. Es tiempo de entender que los mejores datos no siempre vienen de las consultoras, sino que pueden estar a punto de aparecer en el *timeline* de una red social.

Cecilia Tapia es publicista y profesora de la Escuela de Publicidad de la UDP.

¿Qué estás leyendo?

Macarena Lescornez

Directora de *The Clinic*

Mi año de lectura comenzó con este libro, que aún no se me va de la cabeza. Con una prosa sin excesos y elegantemente precisa, nada hace vislumbrar que *Panaderos* es la primera novela de Meneses. Su capacidad para retratar atmósferas y personajes es más propia de un experimentado observador o cronista que de un principiante. Sí, de cronista, porque lo que logra Meneses es dar cuenta, sin desmesuras, de la realidad —cruda realidad— de una panadería de supermercado, donde a diario un grupo humano expone esas complicidades, esos códigos propios de quienes sólo buscan sobrevivir al día a día. De quienes se saben prescindibles, intercambiables en una cadena de producción llena de injusticias y abusos soterrados. Pero, por dramático que sea el panorama, Meneses rehúye el panfleto o los sentimentalismos vacuos. Muy por el contrario, echa mano de un relato centrado en lo cotidiano, en las rutinas, en los detalles de lo simple, incluso en el humor, para dejar en evidencia estructuras y dinámicas del pequeño universo que es esa panadería. Un universo que, aunque pequeño, es un lúcido retrato —de los mejores que he leído en el último tiempo— de esos oscuros



y precarios engranajes que permiten mantener en funcionamiento el sistema, nuestro sistema.

Nicolás Meneses, *Panaderos*, Santiago, Hueders, 2018, 128 páginas

Lucía Dammert

Cientista política

Llevo casi tres meses de cuarentena preventiva. He aprovechado para leer de forma variada, desde *Las pequeñas alegrías*, de Marc Augé; *Largo pétalo de mar*, de Isabel Allende; *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño; *La pasión según G.H.*, de Clarice Lispector, hasta *Lo mucho que te amé*, de Eduardo Sacheri. Nunca había dado oportunidad a los cuentos breves ilustrados, y *Tony Takitani*, de Haruki Murakami e ilustrado por Ignasi Font, ha sido un brillante descubrimiento. Un cuento breve, centrado en los sentimientos de soledad, en las tribulaciones sobre el amor, las relaciones interpersonales, así como en el apego y el dolor.

Todo es efímero en la vida. Incluso los recuerdos y los objetos que nos traen a la mente a las personas que han marcado nuestros sentimientos pasan sin poder controlarlos. Tony, japonés e hijo de japoneses, carga con un nombre americano que lo atormenta de niño. Es huérfano de madre y abandonado por un padre que prioriza su trabajo como músico de jazz. Ilustrador exitoso y metódico, se casa con una adicta a la compra de ropa con la que lleva una vida armoniosa hasta que en un accidente ella muere. Queda solo, con los cientos de vestidos y zapatos que la recuerdan. Luego muere su padre, dejando una amplia colección de discos. La soledad de Tony, descrita e ilustrada con maestría, me recuerda a los millones que hoy

voluntaria o involuntariamente pasan sus días solos, muchos que quedarán con objetos de seres queridos que se los habrá llevado la pandemia.



Haruki Murakami, *Tony Takitani*, ilustraciones de Ignasi Font, Barcelona, Tusquets, 2019, 80 páginas

James Staig

Profesor de Literatura

Conocí la obra de Ocean Vuong en una pequeña revista digital estadounidense y me pareció de una calidad extraordinaria. Luego tuve entre mis manos un ejemplar de *No* (YesYes Books, 2013) en un evento de poesía y tamales en Malvern Books y quedé encantado con la delicadeza con la que construye imágenes que son brutales. En 2016 sacó *Night Sky with Exit Wounds* y tuve la oportunidad de leerlo, pero regalé el ejemplar que había comprado a un amigo porque pensé que tendría la oportunidad de comprarme otro, cosa que nunca pasó. Ahora me hice de *Cielo nocturno con heridas de fuego*, la versión bilingüe que sacó Vaso Roto Ediciones, y desde la misma portada me puse a pelear con él. En general la traducción de poesía es un tema complicado, hay que admitirlo, y por eso siempre prefiero las ediciones bilingües, pero en este caso me ha costado avanzar la lectura porque no puedo dejar pasar problemas que me parecen horribles en la traducción. Hay un discurso del blanqueamiento que se pierde en la traducción, la idea de «salida» en la noción de *exit wound* que no está en el «fuego». No sé, me enojan, me dan ganas de ir a recuperar esa copia regalada o quizás cambiársela a mi amigo por esta.



Ocean Vuong, *Cielo nocturno con heridas de fuego*, Madrid, Vaso Roto, 2018, 176 páginas

Simón Ergas

Editor de La Pollera

Después de milenios ganándole a la noche, la hemos vuelto a perder. Ya el primer sapiens que se atrevió a recoger un leño de la hoguera para trasladar el fuego, o la ordenanza londinense que prohibía lámparas de aceite de pescado por el hedor, siempre hemos insistido en maneras de habitar la oscuridad. Hace poco más de cien años

recién se bajó el interruptor que hizo esconderse a los monstruos nocturnos. Pero la electricidad, al anular un misterio, abrió otro más profundo, lo que Al Álvarez llama la noche de la noche, el fondo de la conciencia humana, el funcionamiento impresionante del cerebro y el mundo imparabile, inacabable y dramático de los sueños. La inexistente línea divisoria entre el sueño y la locura, la delgada línea entre ambos y el arte, el mecanismo de la poesía y las nuevas pesadillas que no desaparecen bajo la luz, permitiendo incluso que los valientes o desesperados convivan con ellas en su mundo de tinieblas. Después de milenios ganándole a la noche, desde hace tres meses que no salimos a encontrarla. Quizás, por ahora, ella se ha vuelto otra vez independiente, otra vez hogar de alimañas, las mismas que alguna vez acecharon a la humanidad fuera de las cavernas, luego amenazaron al ciudadano escondidas en las calles de piedra de urbes pasadas y hoy evaden la cuarentena, portan la plaga, dominan la noche real, dejándonos a los incautos retirados solo a las posi-



bilidades que nos regale nuestra propia noche interna, el enigma mental infinito, como un paseo de verdad.

Al Álvarez, *La noche*, Buenos Aires, Fiordo, 2018, 312 páginas

Gastón Carrasco

Poeta

Consulto, a modo de biblia, *Elogio del riesgo*, de la filósofa y psicoanalista francesa Anne Dufourmantelle, primera edición en español por Paradiso Editores (México) en 2015. En él la autora revisa la expresión «arriesgar la vida» y todo lo que ello implica en nuestra relación con la muerte y el enfrentamiento con lo/el otro, que se traduce en una relación con el tiempo, la espera o el suspenso. Terminé recién la novela *Viviane Élisabeth Fauville*, de Julia Deck, que en un juego de voces increíble narra el periplo de una mujer, recién separada, hijo a cuestas, que mata a su psicoanalista. Pero de quien realmente quiero hablar es de la ensayista y poeta Tamara Kamenszain y su *Libro de Tamar*. En este texto de difícil catalogación la autora despliega una crónica en torno a la reaparición de un poema escrito por su fallecido exmarido, el escritor Héctor Libertella. En la narración se cuestiona el carácter de la autobiografía, la crítica literaria o crítica a secas, todo en un juego lúcido de palabras y conceptos

que nos involucran como lectores-voyeurs. La historia es construida en relación con otros relatos literario-amorosos (Ludmer/Piglia, Plath/Hughes) y con experiencias que rompen el lugar de lo privado para entrar al campo público de lo literario, de las amistades y relaciones literarias. El relato opera también como crónica policial al intentar abrir los «bolsones semánticos» del poema encontrado y resolver, junto al lector, el



enigma personal y de lenguaje que hay en esas palabras dispuestas en forma de poema.

Tamara Kamenszain, *Libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018, 96 páginas

Juan Mercerón

Diseñador

Creo que hay libros que consiguen una rendija que conecta con algo que no sabes que estás buscando y ahí lo encuentras, solo para volver a perderlo, quizás no en su totalidad, pero que permanece en la sensación que te dejó, como el recuerdo de una buena comida. Uno de esos libros que me llaman cada tanto desde la biblioteca es el volumen de ensayos de Octavio Armand (Guantánamo, 1946) publicado en 1980 bajo el título *Superficies* por Monte Ávila Editores –en su momento, referencia latinoamericana de editorial estatal, ahora referencia de cadáver estatal– y reeditado con el título *Contra la página* en 2017. Con Octavio pude conectar intuiciones que tenía –por deformación de oficio– sobre la tipografía (imagen) y la escritura. Deformaciones como pensar que la imagen poética o literaria se hace imagen con el acto de leer –esto es obvio– pero solo se hace posible por medio de la tipografía impresa. Sin tipografía no hay lectura: el negro de la tinta, que borra y quita luz al espacio blanco «vacío» de la página y así la página se hace superficie. Surge entonces en todo su esplendor esa superficie donde ocurre la lectura y nos pone contra(frente) a ella: la página impresa. Parafraseo un poco de las cosas que me quedaron, pues ese tipo de «viajes» se encuentran en este libro: textos donde la prosa se hace poesía, la poesía se hace imagen, la página se hace poema, el poema se hace ensayo y el ensayo se hace libro o libro-ensayo: inclasificable, contemporáneo. Un libro-ensayo que, pasado por el tamiz del diseño, de la mano de los maestros Álvaro Sotillo y Luis Giraldo, hace de estos textos

caleidoscópicos un artefacto de lectura. Es un libro que te invita y te mueve a vivirlo, con los ojos, el cuerpo y luego con el intelecto. Contra la página, no como negación, sino como goce de la(s) lectura(s) posible(s) y del artefacto cultural que es el libro.



Octavio Armand, *Contra la página*, Caracas, Laboratorio de Tipografía de Caracas (LAB. TIP.CCS), 2017, 184 páginas

Carolina Andonie Dracos

Periodista literaria

Soy una convencida de que la Santísima Trinidad femenina, al menos en Occidente, se ha construido a partir de la imagen de la madre, la puta y la loca. Generalmente, las dos primeras hacen grupo aparte –la locura en nada aporta a la hora de perpetuar la especie–, dejando a la tercera en el limbo de la disidencia, de lo que no se entiende y, por ende, se veta. ¿Qué ocurre cuando entran en juego las tres representaciones? Una tragedia, sin duda, como queda claro en la última novela de Nicolás Poblete Pardo, *Dame pan y llámame perro*. La obra toma como base el caso de una madre y su hija que fueron devoradas por una jauría de perros en la comuna de Peñaflor en 2010. A partir de ahí, el autor estructura su propio relato con Clara, futura veterinaria que pide plata descalza en el metro para una fundación animalista, y su madre, una profesora de historia con varios episodios siquiátricos a cuesta y un sentido del humor algo perverso para sus vecinos, un coro trágico que va narrando los hechos desde su perspectiva precaria, donde la diferencia se confunde con hechicería.

Brujas, madre e hija, locas deseantes y malheridas, se van abriendo paso a un desenlace macabro donde confluyen distintas femineidades, con cuevas, suicidios y sacrificios como telón de fondo. Cachorros aferrados a la teta de una perra muerta, monjas ateas, mujeres *ad portas* de una reasignación de sexo. Seres al margen, solo visibles a ojos desprejuiciados, benévolos o «demasiado conscientes del destino oscuro y violento que aguarda, paciente».



Nicolás Poblete Pardo, *Dame pan y llámame perro*, Santiago, Cuarto Propio, 2020, 230 páginas